a imagem-

editora brasiliense

Gilles Deleuze

Cinema 1

A imagem-movimento

Tradução: Stella Senra

Título original: Cinema 1 — L'Image-Mouvement.

Capa: Ettore Bottini
Revisão: José W. S. Moraes Elvira da Rocha
Consultor desta edição: Inácio Araújo

Índice

Agradeço a gentileza com que atenderam minhas consultas no decorrer deste trabalho: Ana Maria Mariano, Andreas Hauser, Arlindo Machado, Elisa Kossovitch, Elza Mine, Evando M. de Paula e Silva, Franklin Leopoldo e Silva, Inácio Araújo (que traduziu os títulos dos filmes citados ao longo do livro), Laymert Garcia dos Santos, Lígia Zogbe, Maria Lúcia Santaella Braga, Roberto Romano da Silva, Rodrigo Naves, Rubens Rodrigues Torres Filho, Vinícius Dantas.

ED. Helena e Tiago,
pelo carinho com que me ajudaram a revisar as provas.

Stella Senra

Prólogo

Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxionomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos. Mas este primeiro volume deve contentar-se em determinar os elementos, e apenas os elementos, de uma única parte da classificação.

Referimo-nos amiúde ao lógico americano Peirce (1839-1914), porque ele estabeleceu sem dúvida a mais completa e a mais variada classificação geral das imagens e dos signos. Trata-se de uma classificação como a de Lineu em história natural, ou, melhor ainda, como uma tabela de Mendeleiev em química. O cinema impõe novos pontos de vista sobre este problema.

Uma outra confrontação faz-se necessária. Em 1896 Bergson escrevia Matière et Mémoire: *era o diagnóstico de uma crise da psicologia. Não se podia mais opor o movimento, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade física no mundo exterior, à imagem, como realidade psíquica na consciência. A descoberta bergsoniana de uma imagem-movimento, e, mais profundamente, de uma imagem-tempo, conserva ainda hoje tal riqueza que talvez dela não se tenham extraído todas as conseqüências. Apesar da crítica muito sumária que Bergson um pouco mais tarde fará do cinema, nada pode impedir a conjunção da imagem-movimento, tal como ele a concebe, com a imagem cinematográfica.*

Nesta primeira parte tratamos da imagem-movimento e de suas variedades. A imagem-tempo será objeto de uma segunda parte. Os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos. A enorme proporção de nulidade na produção cinematográfica não constitui uma objeção: ela não é pior que em outros setores, embora tenha conseqüências econômicas e industriais incomparáveis. Os grandes autores de cinema são, assim, apenas mais vulneráveis; é infinitamente mais fácil impedi-los de realizar sua obra. A história do cinema é um vasto martirológio. O cinema não deixa, por isso, de fazer parte da história da arte e do pensamento, sob as formas autônomas insubstituíveis que esses autores foram capazes de inventar e, apesar de tudo, de fazer passar.

Não apresentamos nenhuma reprodução que viria ilustrar nosso texto, pois é nosso texto, ao contrário, que gostaria de ser apenas uma ilustração de grandes filmes de que cada um de nós guarda, em maior ou menor grau, a lembrança, a emoção ou a percepção.

Teses sobre o movimento
Primeiro comentário de Bergson

1

Bergson não apresenta uma única tese sobre o movimento mas três. A primeira é a mais célebre, e corre o risco de nos esconder as outras duas. Ela não passa, no entanto, de uma introdução as outras. De acordo com esta primeira tese, o movimento não se confunde com o espaço percorrido. O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o ato de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que já supõe uma idéia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um único e mesmo espaço homogêneo, enquanto os movimentos são heterogêneos, irredutíveis entre si.

Mas, antes de se desenvolver, a primeira tese tem um outro enunciado: não se pode reconstituir o movimento através de posições no espaço ou de instantes no tempo, isto é, através de "cortes" imóveis... Essa reconstituição só pode ser feita acrescentando-se as posições ou aos instantes a idéia abstrata de uma sucessão, de um tempo mecânico, homogêneo, universal e decalcado do espaço, o mesmo para todos os movimentos. E então, de ambas as maneiras, perde-se o movimento. De um lado, por mais infinitamente que se tente aproximar dois instantes ou duas posições, o movimento se fará sempre no intervalo entre os dois, logo, às nossas costas. De outro, por mais que se tente dividir e subdividir o tempo, o movimento se fará sempre numa duração concreta; cada movimento terá, portanto, sua própria duração qualitativa. Opomos, por conseguinte, duas fórmulas irredutíveis: "movimento real duração concreta" e "cortes imóveis + tempo abstrato".

Em 1907, em A *Evolução Criadora,* Bergson batiza a fórmula injusta: a ilusão cinematográfica. Com efeito, o cinema opera com dois dados complementares: cortes instantâneos, que chamamos imagens; um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que existe "no" aparelho e "com" o qual fazemos desfilarem

as imagens.[1] O cinema nos oferece então um movimento falso, ele é o exemplo típico do movimento falso. Mas é curioso que Bergson dê um título tão moderno e tão recente ("cinematográfico") a mais antiga ilusão. Com efeito, diz Bergson, quando o cinema reconstitui o movimento por meio de cortes imóveis, ele não faz nada além do que já fazia o mais antigo pensamento (os paradoxos de Zenão), ou do que faz a percepção natural. A esse respeito Bergson se distingue da fenomenologia, para a qual o cinema antes romperia com as condições da percepção natural. "Temos visões quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade, basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento... *Percepção, intelecção, linguagem procedem em geral assim.* Quer se trata de pensar o devir, ou de o exprimir ou até de o percepcionar, o que fazemos é apenas acionar uma espécie de cinematógrafo interior."(*EC,* pp. 298-299 (305).(N.T.)) Deve-se depreender daí que, segundo Bergson, o cinema seria somente a projeção, a reprodução de uma ilusão constante, universal? Como se tivéssemos sempre feito cinema sem saber? Mas então, muitos problemas se colocam.

E, de início, a reprodução da ilusão não é também, de certo modo, sua correção? A partir da artificialidade dos meios pode-se concluir a artificialidade do resultado? O cinema opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, vinte e quatro imagens/segundo (ou dezoito no início). Mas o que ele nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem media a qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence a imagem-média enquanto dado imediato. Objetar-se-á que o mesmo acontece no caso da percepção natural. Mas aí a ilusão é corrigida antes da percepção pelas condições que a tornam possível no sujeito. Enquanto no cinema ela é corrigida ao mesmo tempo que a imagem aparece, para um espectador fora de condições (a esse respeito, como veremos, a fenomenologia tem razão em supor uma diferença de natureza entre a percepção natural e a percepção cinematográfica). Em suma, o cinema oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento. Oferece-nos um corte, mas um

---

1 *L'Évolution Créatrice,* p. 753 (305). Citamos os textos de Bergson segundo a edição do Centenário; e entre parênteses indicamos a paginação da edição corrente de cada livro (PUF). (N. T.: quando se tratar de *A Evolução Criadora,* indicaremos, ao final da nota do autor, a página correspondente da edição brasileira. A *Evolução Criadora,* trad. Adolfo Casais Monteiro, estudo introdutório de Jean Guitton, Rio de Janeiro, Ed. Opera Mundi, 1971, p. 292. 0 cap. 2 do mesmo volume foi também traduzido por Nathanael Caxeiro, *in Bergson,* Col. "Os Pensadores", Ed. Abril, 1984.)

corte móvel e não um corte imóvel + movimento abstrato. Ora, o que é novamente curioso, é que Bergson tinha descoberto perfeitamente a existência dos cortes móveis ou das imagens-movimento. Isto se deu antes de A *Evolução Criadora* e antes do nascimento oficial do cinema, em *Matière et Mémoire, em* 1896. A descoberta da imagem-movimento, para além das condições da percepção natural, constituía a prodigiosa invenção do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire.* Devemos acreditar que Bergson a havia esquecido dez anos depois?

Ou antes se deixava enredar por uma outra ilusão que atinge toda coisa em seus primórdios? Sabemos que as coisas e as pessoas são sempre forçadas, obrigadas a se esconder quando começam. E não poderia deixar de ser diferente. Elas surgem num conjunto que ainda não as comportava, e devem pôr em evidência os caracteres comuns que conservam com esse conjunto para não serem rejeitadas. A essência de uma coisa nunca aparece no princípio, mas no meio, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram. Isso Bergson sabia mais que qualquer outro, ele que havia transformado a filosofia ao colocar a questão do "novo" em vez da questão da eternidade (como a produção e a aparição de algo novo são possíveis?). Ele dizia, por exemplo, que a novidade da vida não podia aparecer em seus primórdios, porque no início a vida era forçada a imitar a matéria... Não é a mesma coisa para o cinema? Em seus primórdios o cinema não é forçado a imitar a percepção natural? E, melhor ainda, qual era a situação do cinema no princípio? De um lado, a câmera era fixa, o plano era, portanto, espacial e formalmente imóvel; de outro, o aparelho de filmagem era confundido com o aparelho de projeção, dotado de um tempo uniforme abstrato. A evolução do cinema, a conquista de sua própria essência ou novidade se fará pela montagem, pela câmera móvel e pela emancipação da filmagem, que se separa da projeção. O plano deixará então de ser uma categoria espacial, para tornar-se temporal; e o corte será um corte móvel e não mais imóvel. O cinema reencontrará exatamente a imagem-movimento do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire.*

Devemos concluir que a primeira tese de Bergson sobre o movimento é mais complexa do que parecia inicialmente. Por um lado, há uma crítica contra todas as tentativas de reconstituir o movimento com o espaço percorrido, isto é, somando cortes imóveis instantâneos e tempo abstrato. Por outro lado, há a crítica do cinema, denunciado como uma dessas tentativas ilusórias, como a tentativa que faz culminar a ilusão. Mas há também a tese de *Matière et Mémoire,* os cortes móveis, os planos temporais, e que pressentia de modo profético o futuro ou a essência do

cinema.

2

Ora, A *Evolução Criadora* apresenta justamente uma segunda tese que, em vez de reduzir tudo a uma mesma ilusão sobre o movimento, distingue pelo menos duas ilusões muito diferentes. O erro consiste sempre em reconstituir o movimento através de instantes ou posições, mas há duas maneiras de fazê-lo: a antiga e a moderna. Para a antiguidade, o movimento remete a elementos inteligíveis, Formas ou Idéias que são, elas próprias, eternas e imóveis. Evidentemente, para reconstituir o movimento, apreenderemos essas formas o mais próximo possível de sua atualização numa matéria fluente. São potencialidades que só se realizam ao se encarnarem na matéria. Mas, inversamente, o movimento limita-se a exprimir uma "dialética" das formas, uma síntese ideal que lhe confere ordem e medida. O movimento assim concebido será, portanto, a passagem regulada de uma forma a uma outra, isto é, uma ordem de *poses* ou de *instantes privilegiados,* como uma dança. "Supõe-se" que as formas ou idéias "caracterizam um período cuja quintessência exprimiriam, sendo todo o resto desse periodo preenchido pela passagem, em si mesma desprovida de interesse, de uma forma a uma outra forma... Isola-se o termo final, ou o ponto culminante *(télos, acmé)* que é considerado como momento essencial, e este momento, que a linguagem fixou para exprimir o conjunto do fato, basta também para a ciência o caracterizar".[2]

A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. Mesmo que o movimento fosse recomposto, *ele não era mais recomposto a partir de elementos formais transcendentes (poses), mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes).* Em vez de fazer uma síntese inteligível do movimento, empreendia-se uma análise sensível. Assim se constituíram a astronomia moderna, ao determinar uma relação entre uma órbita e o tempo de seu percurso (Kepler); a física moderna, ao vincular o espaço percorrido ao tempo da queda de um corpo (Galileu); a geometria moderna, ao destacar a equação de uma curva plana, isto é, a posição de um ponto numa reta móvel em um momento qualquer do seu trajeto (Descartes); enfim, o cálculo infinitesimal, a partir do momento em que se experimentou levar em conta cortes infinitamente aproximáveis (Newton e

---

2 EC, p. 774 (330); 320.

Leibniz). Em toda parte, a sucessão mecânica de instantes quaisquer substituía a ordem dialética das poses: "A ciência moderna deve se definir sobretudo pela sua aspiração de considerar o tempo uma variável independente".[3]

O cinema parece realmente o último rebento desta linhagem destacada por Bergson. Poderíamos conceber uma série de meios de translação (trem, carro, avião...) e, paralelamente, uma série de meios de expressão (gráfico, foto, cinema): a câmera surgiria então como um transdutor, ([*]) ou melhor, como um equivalente generalizado dos movimentos de translação. É assim que ela aparece nos filmes de Wenders. Quando nos indagamos sobre a pré-história do cinema somos as vezes levados a considerações confusas, porque não sabemos até onde remonta, nem como definir a linhagem tecnológica que o caracteriza. É sempre possível, então, invocar as sombras chinesas ou os mais arcaicos sistemas de projeção. Mas na verdade as condições determinantes do cinema são as seguintes: não apenas a foto, mas a foto instantânea (a fotografia posada pertence a uma outra linhagem); a eqüidistância dos instantâneos; a transferência dessa eqüidistância para um suporte que constitui o "filme" (Edison e Dickson perfuram a película); um mecanismo que puxa as imagens (as garras de Lumière). É neste sentido que o cinema é o sistema que reproduz o movimento *em função do instante qualquer,* isto é, em função de momentos eqüidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade. É estranho ao cinema qualquer outro sistema que porventura reproduza o movimento através de uma ordem de poses projetadas de modo a passarem umas através de outras, ou a "se transformarem". É o que fica claro quando se tenta definir o desenho animado: se ele pertence inteiramente ao cinema é porque aqui o desenho não constitui mais uma pose ou uma figura acabada, mas a descrição de uma figura que está sempre sendo feita ou desfeita, através do movimento de linhas e de pontos tomados em momentos quaisquer do seu trajeto. O desenho animado remete a uma geometria cartesiana e não a uma geometria euclidiana. Ele não nos apresenta uma figura descrita num momento único, mas a continuidade do movimento que descreve a figura.

No entanto, o cinema parece se nutrir de instantes privilegiados. Costuma-se dizer que Eisenstein extrai dos movimentos ou das evoluções certos momentos de crise dos quais ele faz o objeto por excelência do cinema. É inclusive isto o que ele chamava de "patético": ele seleciona

---

[3] *EC,* p. 779 (335); 325.

* Transdutor: dispositivo que efetua a conversão de energia de urna forma à outra.(N.T.)

ápices e gritos, leva as cenas ao seu paroxismo e as faz colidir uma com a outra. Mas não se trata em absoluto de uma objeção. Voltemos à pré-história do cinema, e ao célebre exemplo do galope de cavalo: este só pode ser decomposto exatamente através dos registros gráficos de Marey e dos instantâneos equidistantes de Muybridge, que remetem o conjunto organizado da andadura a um ponto qualquer. Se escolhermos bem os equidistantes, cairemos forçosamente nos tempos marcantes, isto é, nos momentos em que o cavalo tem um pé no chão, depois, três, dois, três, um. Podemos chamá-los instantes privilegiados: mas não é, absolutamente, no sentido das poses ou das posturas gerais que caracterizavam o galope nas formas antigas. Tais instantes não têm mais nada a ver com as poses, e seriam até formalmente impossíveis como poses. Se são instantes privilegiados, é a título de pontos marcantes ou singulares que pertencem ao movimento, e não a título de momentos de atualização de uma forma transcendente. A noção mudou completamente de sentido. Os instantes privilegiados de Eisenstein ou de qualquer outro autor são ainda instantes quaisquer; simplesmente, o instante qualquer pode ser regular *ou* singular, ordinário *ou* marcante. O fato de Eisenstein selecionar instantes marcantes não impede que ele os extraia de uma análise imanente do movimento, de forma alguma de uma síntese transcendente. O instante marcante ou singular permanece um instante qualquer entre os outros. É inclusive esta a diferença entre a dialética moderna, que Eisenstein reivindica, e a dialética antiga. Esta é a ordem das formas transcendentes que se atualizam em um movimento, enquanto aquela é a produção e a confrontação dos pontos singulares imanentes ao movimento. Ora, esta produção de singularidades (o salto qualitativo) se dá por acumulação de ordinários (processo quantitativo), de modo tal que o singular é extraído do qualquer, é ele próprio um qualquer simplesmente não ordinário ou não-regular. O próprio Eisenstein precisava que o "patético" supunha "o orgânico" enquanto conjunto organizado dos instantes quaisquer por onde os cortes devem passar.[4]

O instante qualquer é o instante equidistante de um outro. Definimos assim o cinema como o sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer. Mas é aí que a dificuldade avulta. Qual o interesse de um tal sistema? Do ponto de vista da ciência, muito superficial. Pois a revolução científica era de análise. E se era necessário reportar o movimento ao instante qualquer para poder analisá-lo, não se percebia o interesse de uma síntese ou de uma reconstituição fundada no mesmo princípio, a não ser um vago interesse de confirmação. Esta é a razão pela

---

[4] A propósito do orgânico e do patético, cf. Eisentein, *La Non-Indifférente Nature,* I, Coll. 10-18.

qual nem Marey nem Lumière confiavam muito na invenção do cinema. Teria ele pelo menos um interesse artístico? Aparentemente nem isso, pois a arte parecia preservar os direitos de uma síntese mais elevada do movimento, e continuar ligada as poses e formas que a ciência repudiara. Encontramo-nos no próprio coração da situação ambígua do cinema enquanto "arte industrial": não era nem uma arte nem uma ciência.

Entretanto, os contemporâneos podiam ser sensíveis a uma evolução que carregava consigo as artes e mudava o estatuto do movimento, até na pintura. Com mais razão ainda, a dança, o balé, a mímica abandonavam as figuras e as poses para liberar valores não-posados, não pulsados, que reportavam o movimento ao instante qualquer. Por isso a dança, o balé e a mímica tornavam-se ações capazes de responder aos acidentes do meio, isto é, a repartição dos pontos de um espaço ou dos momentos de um acontecimento. Tudo isso conspirava com o cinema. A partir do sonoro, o cinema será capaz de fazer da comédia musical um de seus grandes gêneros, com a "dança-ação" de Fred Astaire, que evolui em um lugar qualquer, na rua, entre os carros, ao longo de uma calçada.[5] Mas já no mudo, Chaplin arrancara a mímica da arte das poses, para transformá-la numa mímica-ação. Aos que acusavam Carlitos de se servir do cinema e não de o servir, Mitry respondia que ele conferia a mímica um novo modelo, função do espaço e do tempo, continuidade construída a cada instante, que se deixava decompor apenas em seus elementos imanentes marcantes, em vez de se reportar a formas prévias a serem encarnadas.[6]

O cinema pertence inteiramente a essa concepção moderna do movimento — eis o que Bergson demonstra com eloqüência. Mas, a partir daí, ele parece hesitar entre dois caminhos, dos quais um o conduz a sua primeira tese e o outro abre, em contrapartida, uma nova questão. De acordo com o primeiro, as duas concepções podem ser muito diferentes do ponto de vista da ciência, sem deixarem de ser quase idênticas quanto a seu resultado. Na verdade, dá no mesmo recompor o movimento através de *poses eternas* ou de *cortes imóveis: em* ambos os casos perde-se o movimento porque nos atribuímos um Todo, supomos que "o todo é dado", enquanto o movimento só se faz se o todo não é dado nem pode vir a sê-lo. A partir do momento em que nos atribuímos o todo na ordem eterna das formas e das poses, ou no conjunto dos instantes quaisquer, ou o tempo é apenas a imagem da eternidade, ou é a conseqüência do conjunto; não há mais lugar para o movimento real.[7] No entanto, um

---

5 Arthur Knight, *Revue du Cinéma, n°* 10.
6 Jean Mitry, *Histoire du Cinéma Muet,* III, Ed. Universitaires, pp. 49-51.
7 *EC,* p. 794 (353); 339.

outro caminho parecia abrir-se para Bergson. Pois se a concepção antiga corresponde efetivamente a filosofia antiga que se propõe a pensar o eterno, a concepção moderna, a ciência moderna, invocam uma *outra* filosofia. Quando reportamos o movimento a momentos quaisquer, devemos nos tornar capazes de pensar a produção do novo, isto é, do notável e do singular em qualquer um desses momentos: trata-se de uma conversão total da filosofia; e é o que Bergson se propõe finalmente fazer: dar a ciência moderna a metafísica que lhe corresponde e que lhe está faltando como uma metade falta à outra metade.[8] Mas é possível se deter nesse caminho? É possível negar que as artes também tenham de fazer tal conversão? E que o cinema seja um fator essencial a esse respeito, e que ele tenha inclusive um papel no nascimento e na formação deste novo pensamento, deste novo modo de pensar? Eis que Bergson não se contenta mais em confirmar sua primeira tese sobre o movimento. Apesar de se deter em pleno curso, a segunda tese de Berson possibilita um outro ponto de vista sobre o cinema, que não seria mais o aparelho aperfeiçoado da mais velha ilusão, mas, ao contrário, o órgão da nova realidade a ser aperfeiçoado

3

E chegamos à terceira tese de Bergson, sempre em *A Evolução Criadora.* Se tentássemos oferecer dela uma fórmula brutal diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo. O que implica que o movimento exprime algo mais profundo que é a mudança na duração ou no todo. Que a duração seja mudança, faz parte da sua própria definição: ela muda e não pára de mudar. Por exemplo, a matéria se move mas não muda. Ora, o movimento *exprime uma* mudança na duração ou no todo. O que é problemático é, por um lado, esta expressão e, por outro, esta identificação todo-duração.

O movimento é uma translação no espaço. Ora, cada vez que há translação de partes no espaço há também mudança qualitativa num todo. Bergson fornecia múltiplos exemplos em *Matière et Mémoire.* Um animal se move mas não é a toa, é para comer, para migrar, etc. Dir-se-ia que o movimento supõe uma diferença de potencial e se propõe a preenchê-la. Se considero partes ou lugares abstratamente, A e B, não compreendo o movimento que vai de um a outro. Mas estou em A,

---

8 *EC,* p. 786 (343); 331.

faminto, e em B existe alimento. Quando atingi B e comi, o que mudou não foi apenas o meu estado, mas o estado do todo que compreendia B, A e tudo o que havia entre os dois. Quando Aquiles ultrapassa a tartaruga, o que muda é o estado do todo que compreendia a tartaruga, Aquiles e a distância entre os dois. O movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos. Se pensarmos em átomos puros, seus movimentos que testemunham uma ação recíproca de todas as partes da matéria exprimem necessariamente modificações, perturbações, mudanças de energia no todo. Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores as qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem.[9]

Em *A Evolução Criadora,* Bergson dá um exemplo tão célebre que não conseguimos mais ver o que tem de surpreendente. Ele diz que, ao colocar açúcar num copo com água, "devo esperar que o açúcar se dissolva".[10] É curioso, apesar de tudo, pois Bergson parece esquecer que o movimento de uma colher pode apressar a dissolução. Mas o que pretende ele dizer em primeiro lugar? É que o próprio movimento de translação que desprende as partículas de açúcar e as coloca em suspensão na água exprime uma mudança no todo, isto é, no conteúdo do copo, uma passagem qualitativa da água onde há açúcar ao estado de água açucarada. Se eu agito com a colher, acelero o movimento, mas modifico também o todo que compreende agora a colher, e o movimento acelerado continua a exprimir a mudança no todo. "As deslocações meramente superficiais de massas e de moléculas e que a física e a química estudam" tornam-se, "em relação a este movimento vital que se produz em profundidade, que já não é translação mas transformação, aquilo que a imobilidade dum móvel é ao movimento deste móvel no espaço".[11] Em sua terceira tese, Bergson apresenta, portanto, a seguinte analogia:

cortes imóveis	movimento como corte móvel
movimento	mudança qualitativa

Com a única diferença que a relação da esquerda exprime uma ilusão, e a da direita uma realidade.

[9] A propósito de todos esses pontos, cf. *Matière et Mémoire,* cap. 4, pp. 332-340 (220230).
[10] *EC,* p. 502 (9-10); 48-49.
[11] *EC,* p. 521 (32); 67.

O que Bergson pretende dizer, sobretudo com o copo de água açucarada, é que minha espera, seja ela qual for, exprime uma duração enquanto realidade mental, espiritual. Mas por que esta dura-cão espiritual testemunha não apenas para mim, que espero, mas para um todo que muda? Bergson dizia: o todo não é dado nem pode vir a sê-lo (e o erro da ciência moderna, como da ciência antiga, era de se atribuir o todo, de duas maneiras diferentes). Muitos filósofos já haviam dito que o todo não era dado nem passível de ser dado; a única conclusão que tiravam disto era que o todo era uma noção desprovida de sentido. A conclusão de Bergson é muito diferente: se o todo não é passível de ser dado é porque ele é o Aberto e porque lhe cabe mudar incessantemente ou fazer surgir algo de novo; em suma: durar. "A duração do universo deve constituir uma unidade com a latitude de criação que nele pode haver." [12] De tal modo que toda vez que nos encontramos diante de uma duração, ou numa duração, poderemos concluir pela existência de um todo que muda, e que é aberto em alguma parte. Sabemos muito bem que Bergson descobriu inicialmente a duração como idêntica a consciência. Mas um estudo mais aprofundado da consciência levou-o a mostrar que ela só existia abrindo-se para um todo, coincidindo com a abertura de um todo. Assim também para o vivente: quando Bergson compara o vivente a um todo, ou ao todo do universo, ele parece retomar a mais antiga comparação.[13] E, no entanto, inverte completamente os termos. Pois se o vivente é um todo, portanto assimilável ao todo do universo, não é tanto porque seria um microcosmo tão fechado quanto o todo supostamente o é, mas, ao contrário, é enquanto ele é aberto para um mundo, e que o mundo, o próprio universo, é o Aberto. "Em todo lugar onde alguma coisa vive, existe, aberto em alguma parte, um registro onde o tempo se inscreve." [14]

Se fosse preciso definir o todo, nós o definíaramos pela Relação. É que a relação não é uma propriedade dos objetos, ela é sempre exterior a seus termos. Do mesmo modo, é inseparável do aberto e apresenta uma existência espiritual ou mental. As relaçaões não pertencem aos objetos mas ao todo, desde que não o confundamos com um conjunto fechado de objetos.[15] Através do movimento no espaço, os objetos de um grupo mudam suas respectivas posições. Mas, através das relações, o todo se transforma ou muda de qualidade. Da própria duração, ou do tempo, podemos afirmar que é o todo das relações.

---

[12] *EC, p.* 782 (339); 327.

[13] *EC,* p. 507(15); 53.

[14] *EC,* p. 508 (16); 54. A única semelhança, mas considerável, entre Bergson e Heidegger é justamente esta: ambos fundam a especificidade do tempo sobre uma concepção do aberto.

[15] Fazemos intervir aqui o problema das relações, ainda que ele não seja explicitamente colocado por Bergson. Sabemos que a relaçào entre duas coisas nào pode ser reduzida a um atributo de uma coisa ou da outra, e muito menos ainda a um atributo do conjunto. Em compensação, a possibilidade de reportar as relações a um todo permanece indene se concebemos esse todo como um "contínuo" e não como um conjunto dado.

Não se deve confundir o todo, os "todos", com os *conjuntos.* Os conjuntos são fechados, e tudo o que é fechado é artificialmente fechado. Os conjuntos são sempre conjuntos de partes. Mas um todo não é fechado, é aberto; e não tem partes, exceto num sentido muito especial, pois ele não se divide sem mudar de natureza a cada etapa da divisão. "O todo real poderia muito bem ser uma continuidade indivisível."[16] O todo não é um conjunto fechado, mas, ao contrário, aquilo pelo que o conjunto nunca é absolutamente fechado, nunca está completamente isolado, aquilo que o mantém aberto em algum ponto, como se um fio tênue o ligasse ao resto do universo. O copo de água é exatamente um conjunto fechado que compreende partes, a água, o açúcar, talvez a colher; mas isso não é o todo. O todo se cria e não pára de se criar numa outra dimensão sem partes, como aquilo que leva o conjunto de um estado qualitativo a outro, como o puro devir incessante que passa por esses estados. É nesse sentido que ele é espiritual ou mental. "O copo de água, o açúcar e o processo de dissolução do açúcar na água são, sem dúvida, abstrações, e o Todo do qual eles foram recortados pelos meus sentidos talvez progrida a maneira de uma consciência."[17] Mesmo assim este recorte artificial de um conjunto ou de um sistema fechado não é uma pura ilusão. Ele tem fundamento e, se o elo de cada coisa com o todo (este elo paradoxal que a liga ao aberto) é impossível de ser rompido, ele pode ao menos ser alongado, estirado ao infinito, tornar-se cada vez mais tênue. Pois a organização da matéria torna possíveis os sistemas fechados ou os conjuntos determinados de partes; e o desdobramento do espaço os torna necessários. Porém, se os conjuntos estão no espaço, o todo, os todos estão precisamente na duração, são a própria duração na medida que ela não pára de mudar. De tal modo que as duas fórmulas que correspondiam a primeira tese de Bergson adquirem agora um estatuto muito mais rigoroso: "cortes imóveis + tempo abstrato" remete aos conjuntos fechados, cujas partes são na verdade cortes imóveis, e cujos estados sucessivos são calculados sobre um tempo abstrato; enquanto "movimento real —maduração concreta" remete a abertura de um todo que dura, cujos movimentos são os tantos cortes móveis que atravessam o sistema fechado.

Ao fim desta terceira tese encontramo-nos na verdade em três níveis: 1) os conjuntos ou sistemas fechados, que se definem através dos objetos discerníveis ou das partes distintas; 2) o movimento de translação, que se estabelece entre esses objetos e modifica suas posições respectivas; 3) a duração ou o todo, realidade espiritual que não pára de mudar segundo

---

[16] *EC,* p. 520(31); 66.
[17] *EC,* pp. 502-503 (10-11); 49-50.

suas próprias relações.

O movimento tem assim, de certo modo, duas faces. Por um lado, ele é o que se passa entre objetos ou partes; por outro, o que exprime a duração ou o todo. Ele faz com que a duração, ao mudar de natureza, se divida nos objetos, e que os objetos, ao se aprofundarem, perdendo seus contornos, reúnam-se na duração. Dir-se-á então que o movimento reporta os objetos de um sistema fechado a duração aberta e a duração aos objetos do sistema que ela força a se abrirem. O movimento reporta os objetos, entre os quais se estabelece, ao todo cambiante que ele exprime, e vice-versa. Pelo movimento, o todo se divide nos objetos, e os objetos se reúnem no todo: e, justamente entre os dois, "tudo" muda. Podemos considerar os objetos ou partes de um conjunto como *cortes imóveis; mas* o movimento se estabelece entre esses cortes e reporta os objetos ou partes a duração de um todo que muda, ele exprime portanto a mudança do todo com relação aos objetos e é, ele mesmo, um *corte móvel da* duração. Somos agora capazes de compreender a tese tão profunda do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire:* 1) não há apenas imagens instantâneas, isto é, cortes imóveis do movimento; 2) há imagens-movimento que são cortes móveis da duração, imagens-mudança, imagens-relação, imagens-volume, para além do próprio movimento...

Quadro e plano, enquadramento e decupagem

1

Partamos de definições muito simples, sob pena de corrigi-las mais tarde. Chamamos *enquadramento a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo* o *que está presente na imagem,* cenários, personagens, acessórios. O quadro constitui, portanto, um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram, eles próprios, em subconjuntos. Podemos operar nele uma redução. Evidentemente, as próprias partes são também imagem. O que leva Jakobson a dizer que são objetos-signos, enquanto para Pasolini são "cinememas".[*] Entretanto, tal terminologia sugere aproximações com a linguagem (os cinememas seriam como fonemas e o plano como um monema) que não parecem necessárias.[1] Pois se o quadro tem um análogo, é mais do lado de um sistema informático do que lingüístico. Os elementos constituem dados, ora muito numerosos, ora em número reduzido. O quadro é, portanto, inseparável de duas tendências — a saturação ou a rarefação. Particularmente a tela larga e a profundidade de campo permitiram a tal ponto a multiplicação dos dados independentes, que uma cena secundária aparece na frente enquanto o principal se passa ao fundo (Wyler), ou que nem se pode mais fazer diferença entre o principal e o secundário (Altman). Em contrapartida, imagens rarefeitas são produzidas ou quando a tônica é colocada sobre um único objeto (em Hitchcock, o copo de leite iluminado do interior, em *Suspeita; a* brasa do cigarro no retângulo negro da janela

---

[*] Para distinguir da palavra "cinema", traduzi por "cinemema" o termo que Pasolini utiliza, por analogia com os fonemas, para designar, na relação criativa entre o plano e seus objetos, as unidades lingüísticas mínimas no cinema; os "cinememas" seriam "os objetos (objetivamente em número infinito) que pertencem à realidade e que estão compreendidos no plano". Note-se ainda que, para Pasolini, a dupla articulação no cinema não consistiria nessa relação entre o plano e seus objetos, mas na relação criativa entre toda a *ordem* dos planos e toda a *ordem* dos objetos dos quais eles são compostos. Ver a esse respeito o cap. "Théorie des raccords", *in* Pasolini, P. P., *L'Expérience Hérétique — Langue et Cinéma,* Prefácio de Maria Antonietta Macciochi, Paris, Payot, 1976. (N. T.)

[1] Cf. Pasolini, *L'Expérience Hérétique,* Paris, Payot, pp. 263-265.

em *Janela Indiscreta),* ou quando o conjunto é esvaziado de certos subconjuntos (as paisagens desertas de Antonioni, os interiores evacuados de Ozu). O máximo de rarefação pode ser atingido com o conjunto vazio, quando a tela fica inteiramente negra ou branca. Hitchcock dá um exemplo disso em *Quando Fala* o *Coração,* quando um copo de leite invade a tela, deixando apenas uma imagem branca vazia. Mas em ambos os extremos, rarefação ou saturação, o quadro nos ensina desse modo que a imagem não se dá apenas a ver. Ela é tão legível quanto visível. O quadro tem essa função implícita de registrar informações não apenas sonoras, mas visuais. Se vemos muito poucas coisas numa imagem é porque não sabemos lê-la bem, avaliamos mal tanto a sua rarefação quanto a sua saturação. Haverá uma pedagogia da imagem, especialmente com Godard, quando esta função for levada a se explicitar, quando o quadro passar a valer enquanto superfície opaca de informação, ora perturbada pela saturação, bra reduzida ao conjunto vazio, a tela branca ou negra.[2]

Em segundo lugar, o quadro sempre foi geométrico *ou* físico, se constitui o sistema fechado em relação a coordenadas escolhidas ou em relação a variáveis selecionadas. Assim, ora o quadro é concebido como uma composição de espaço em paralelas e diagonais, constituindo um receptáculo de modo tal que as massas e linhas da imagem que vêm ocupá-lo encontrarão um equilíbrio, e seus movimentos, uma invariante. É o que freqüentemente acontece com Dreyer; Antonioni parece chegar ao limite dessa concepção geométrica do quadro, que preexiste ao que nele vem se inscrever *(O Eclipse*[3]*).* Ora o quadro é concebido como uma construção dinâmica em ação, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem. O procedimento da íris em Griffith, que primeiro isola um rosto, depois abre-se e mostra as suas imediações; as pesquisas de Eisenstein, inspiradas no desenho japonês, que adaptam o quadro ao tema; a tela variável de Gance, que se abre e fecha "segundo as necessidades dramatúrgicas", como um "acordeom visual": desde o início houve essa tentativa de variações dinâmicas do quadro. De qualquer modo, o enquadramento é limitação.[4] Mas, de acordo com, o próprlo conceito, os limites podem ser

---

2 Noel Burch, *Praxis du Cinema,* p. 86: a propósito da tela negra ou branca, quando ela nào serve mais simplesmente de "pontuação", mas assume um "valor estrutural".

3 Claude Oilier, *Souvenirs Écran,* Cahiers du Cinéma-Gallimard, p. 88. É o que Pasolini analisava como "enquadramento obsedante" em Antonioni *(L'Expérience Hérétique,* p. 148). (Os filmes são citados pelo seu título brasileiro. Quando não foram exibidos entre nós, procurou-se, sempre que possível, citar o seu título original. Alguns filmes russos e japoneses não exibidos no Brasil ficaram com seus títulos franceses. N. T.)

4 Num trabalho inédito que compreende entrevistas com *camera-men,* Dominique Villain analisa estas duas concepções do enquadramento: *Le cadrage cinématographique.* (O termo *cadreur,* que

concebidos de dois modos, matemático ou dinâmico: ou como condições para a existência dos corpos cuja essência os limites vão fixar, ou como algo que se estende precisamente até onde vai a potência do corpo existente. Desde a filosofia antiga, este era um dos principais aspectos da oposição entre platônicos e estóicos.

De uma outra maneira, o quadro é ainda geométrico ou físico em relação as partes do sistema que ele ao mesmo tempo separa e reúne. No primeiro caso, o quadro é inseparável de acentuadas distinções geométricas. Uma belissima imagem de *Intolerância,* de Griffith, corta a tela segundo uma vertical que corresponde a muralha de Babilônia, enquanto vê-se, à direita, o rei avançar numa horizontal superior, adarve no alto da muralha, e a esquerda, os carros entrando e saindo numa horizontal inferior, as portas da cidade. Eisenstein estuda os efeitos da secção áurea na imagem cinematográfica; Dreyer explora as horizontais e as verticais, as simetrias, o alto e o baixo, as alternâncias de preto e branco; os expressionistas desenvolvem diagonais e contradiagonais, figuras piramidais ou triangulares, o choque dessas massas, toda uma pavimentação do quadro "onde se desenham como que quadrados negros e brancos de um tabuleiro de xadrez" *(Os Nibelungos e Metrópolis,* de Lang[5]). Até a luz é objeto de uma ótica geométrica, quando se organiza com as trevas em duas metades, ou em riscas alternantes, segundo uma tendência do expressionismo (Wiene, Lang). As linhas de separação dos grandes elementos da Natureza desempenham, evidentemente, um papel fundamental — como nos céus de Ford: a separação entre o céu e a terra, a terra reconduzida para a parte inferior da tela. Mas há também a água e a terra, ou a linha fina e alongada que separa o ar da água, quando a água esconde um fugitivo no fundo, ou quando asfixia uma vítima no limite da superfície *(O Fugitivo,* de Roy, e *Uma Lição para não Esquecer,* de Newman). Em geral as potências da Natureza não são enquadradas da mesma maneira que as pessoas ou as coisas, nem os indivíduos do mesmo modo que as multidões, nem os subelementos do mesmo modo que os termos. Tanto assim que há no quadro muitos quadros diferentes. As portas, as janelas, os guichês, as lucarnas, as janelas dos carros, os espelhos são outros tantos quadros dentro do quadro. Os grandes autores têm afinidades particulares com um ou outro desses quadros segundos, terceiros, etc. E é através desses encaixes de quadros que as partes do conjunto ou do sistema fechado se separam, mas também conspiram e se reúnem.

---

traduzi por *camera-man,* define aquele que enquadra a imagem. Essa função é exercida pelo diretor ou pelo *camera-man.* N. T.)

5 Lotte Eisner, *L'Ecran Démoniaque,* Encyclopédie du Cinéma, p. 124.

Por outro lado, a concepção física ou dinâmica do quadro induz a conjuntos vagos que passam a se dividir somente em zonas ou discos.* O quadro não é mais o objeto de divisões geométricas, mas de graduações físicas. Então, as partes do conjunto valem como partes intensivas e o próprio conjunto é uma mistura que passa por todas as partes, por todos os graus de sombra e luz, por toda a escala do claro-escuro (Wegener, Murnau). Trata-se da outra tendência da ótica expressionista, embora certos autores participem das duas, dentro ou fora do expressionismo. É a hora em que não se pode mais distinguir a aurora do crepúsculo, nem o ar da terra ou a água da terra, no grande misto de um pântano ou de uma tempestade[6]. Aqui, é através dos graus da mistura que as partes se distinguem ou se confundem, numa transformação contínua dos valores. O conjunto não se divide em partes sem mudar a cada vez de natureza: não se trata nem do divisível nem do indivisível, mas do "dividual". É verdade que já era esse o caso da concepção geométrica: era o encaixe dos quadros que indicava então as mudanças de natureza. A imagem cinematográfica é sempre dividual. A razão última disso é que a tela, enquanto quadro dos quadros, confere uma medida comum aquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro assegura uma desterritorialização da imagem.

Em quarto lugar, o quadro se reporta a um ângulo de enquadramento. É que o próprio conjunto fechado é um sistema ótico que remete a um ponto de vista sobre o conjunto das partes. Evidentemente, o ponto de vista pode ser ou parecer insólito, paradoxal: o cinema mostra pontos de vista extraordinários, rente ao chão, de cima para baixo, de baixo para cima, etc. Mas eles parecem submetidos a uma regra pragmática que não vale apenas no cinema de narração: para não caírem num esteticismo vazio, eles devem se explicar, devem se revelar normais ou regulares, seja do ponto de vista de um conjunto mais amplo que compreende o primeiro, seja do ponto de vista de um elemento inicialmente despercebido, não dado, do primeiro conjunto. Em Jean Mitry encontramos a descrição de uma seqüência exemplar a esse respeito *(Não*

---

* Disco luminoso: termo de ótica. Zonas de Fresnel são regiões imaginárias em que se divide uma abertura num anteparo para analisar a difração de uma onda eletromagnética. A difração é o desvio sofrido pela luz ao passar por um obstáculo tal como as bordas de uma fenda em um anteparo. Ao passar pela fenda, a luz sofre uma difração; o feixe luminoso vai aparecer sobre o anteparo como decomposto em um disco luminoso central rodeado por anéis concêntricos cada vez menos luminosos. Entre o disco central e o primeiro anel, e depois entre os anéis sucessivamente, há regiões de sombra chamadas zonas. (N. T.)

6 Cf. Bouvier e Leutrat, *Nosferatu,* Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 75-76.

Matarás, de Lubitsch): num *travelling** lateral a meia altura, a câmera mostra um muro de espectadores vistos de costas e tenta se insinuar até a primeira fila; e então se detém sobre um perneta cuja perna ausente propicia uma mirada no espetáculo, o desfile militar que passa. Ela enquadra, portanto, a perna válida, a muleta, e, sob o coto, o desfile. Eis um ângulo de enquadramento eminentemente insólito. Mas um novo plano mostra um outro inválido atrás do primeiro, um homem-tronco que vê precisamente deste modo o desfile, e que atualiza ou efetua o ponto de vista precedente.[7] Dir-se-á então que o ângulo de enquadramento era justificado. Entretanto esta regra pragmática não vale sempre, ou, pelo menos, quando vale, não esgota o caso. Bonitzer elaborou o conceito muito interessante de "desenquadra-mento" para designar estes pontos de vista anormais que não se confundem com uma perspectiva oblíqua ou um ângulo paradoxal, e remetem a uma outra dimensão da imagem[8]. Deles encontraríamos exemplos nos quadros cortantes de Dreyer, os rostos cortados pela borda da tela em A *Paixão de Joana d'Arc.* Mas, mais ainda, como veremos, os espaços vazios a maneira de Ozu, que enquadram uma zona morta, ou então os espaços desconectados a maneira de Bresson, cujas partes não se juntam, excedem qualquer justificação narrativa ou, mais geralmente, pragmática, e vêm talvez confirmar que a imagem visual tem uma função legível, para além de sua função visível.

Resta o extracampo.* Não se trata de uma negação; também não basta defini-lo pela não-coincidência entre dois quadros, dos quais um seria visual e o outro, sonoro (em Bresson, por exemplo, quando o som testemunha pelo que não se vê e "reveza" com o visual em vez de reiterá-lo[9]). O extracampo remete ao que, embora perfeitamente presente, não

---

* O uso tem consagrado entre nós o termo inglês *travelling, em* vez da sua tradução "carrinho".(NT)

[7] Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma,* II, Ed. Universitaires, pp. 78-79.

[8] Pascal Bonitzer, "Décadrages", *Cahiers du Cinema,* nº 284, jan. 1978.

* Esse termo tem sido traduzido entre nós por *espaço fora do campo, espaço em off* ou ainda, menos correntemente, por *extracampo.* Optamos pelo último termo, tendo em vista justamente a particularidade da análise do autor, que vai distinguir nesta noção dois aspectos, um dos quais — como se verá — não se refere à presença virtual do espaço. Há para Deleuze, de um lado, um aspecto relativo no extracampo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê, e que pode por sua vez vir a ser visto, sob pena de suscitar um novo conjunto não visto; há, de outro lado, um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visual. Aqui sua junção seria introduzir o trans-espacial e o espiritual no sistema constituído pelo quadro. Em razão da distinção desse segundo aspecto, que para Deleuze sempre acompanha o primeiro, e cuja *análise* confere a nosso ver uma nova dimensão à própria noção de extracampo, preferimos adotar um termos que não se limitasse à referência ao espaço. (N. T.)

[9] Bresson, *Notes sur le Cinématographe,* Gallimard, pp. 61-62: "Um som nunca deve vir em socorro de uma imagem, nem uma imagem em socorro de um som (...). Som e imagem não devem se ajudar mutuamente, mas trabalhar cada um por sua vez numa espécie de revezamento".

se ouve nem se vê. É verdade que esta presença é problemática, e remete por sua vez a duas novas concepções do enquadramento. Se retomarmos a alternativa de Bazin, máscara ou quadro,[*] ora o quadro opera um recorte móvel, segundo o qual todo conjunto se prolonga num conjunto homogêneo mais vasto com o qual ele comunica, ora como um quadro pictural que isola um sistema e neutraliza seu contexto. Esta dualidade se exprime de modo exemplar entre Renoir e Hitchcock; para o primeiro, o espaço e a ação sempre excedem os limites do quadro, que opera apenas uma extração em uma área; no segundo, o quadro opera um "aprisionamento de todos os componentes", e age muito mais como uma armação de tapeçaria do que como quadro pictural ou teatral.

Mas, se um conjunto parcial só se comunica formalmente com o seu extracampo através das características positivas do quadro e do reenquadramento, por sua vez um sistema fechado, mesmo muito fechado, só aparentemente suprime o extracampo, e também lhe atribui, a seu modo, uma importância decisiva, mais decisiva ainda.[10] Todo enquadramento determinará um extracampo. Não há dois tipos de quadro, dos quais apenas um remeteria ao extracampo, mas sim dois aspectos muito diferentes do extracampo, remetendo cada um a um modo de enquadrar.

A divisibilidade da matéria significa que as partes entram em conjuntos variados, que não param de se subdividir em subconjuntos ou são, eles próprios, o subconjunto de um conjunto mais vasto, ao infinito. É por isto que a matéria se define ao mesmo tempo pela tendência em constituir sistemas fechados e pelo inacabamento dessa tendência. Todo sistema

---

[**] A conhecida oposição de Bazin — quadro ou máscara — extraída da comparação que o crítico faz entre a tela de cinema e o quadro pictural perde, na tradução, o realce que o idioma francês lhe confere. Pata Bazin, o quadro pictural abre o espaço contemplativo apenas para o interior, enquanto a tela de cinema, ao contrário, sugere o prolongamento para o exterior daquilo que é mostrado. Para sustentar a sua comparação, Bazin recorre ao termo *mascara (cache;* de *cachei,* esconder), usado em fotografia e em cinema para designar o papel negro ou o filtro que esconde parte da película a ser impressionada. Esta técnica tem por efeito, ao esconder parte da cena ou objeto fotografado ou filmado, mostrar apenas "uma parte da realidade". Ao invocar a técnica da máscara em relação ao quadro cinematográfico, a tela constituiria para Bazin justamente esta superfície que a máscara teria deixado visível, e que seria, ela própria parte de uma superfície ainda maior. Por isto a tela cinematográfica teria para Bazin esse poder de sugerir a existência de um prolongamento daquilo que se vê: ela seria "centrífuga', ao contrário do quadro, que seria "centrípeto". Qu *est-ce que le Cinéma,* Ed. du Cerf, 1958. (N. T.)

[10] O estudo mais sistemático do extracampo foi realizado por Noel Burch, justamente a propósito de *Nana,* de Renoir *(Praxis du Cinéma,* pp. 30-51). E é desse ponto de vista que Jean Narboni opõe Hitchcock a Renoir *(Hitchcock, Cahiers du Cinéma, "Visages* d'Hitchcock", p. 37). Mas, como lembra Narboni, o quadro cinematográfico é sempre uma máscara, como o entendia Bazin: é por isto que o enquadramento fechado de Hitchcock também tem seu extra-campo, ainda que de um modo completamente diferente do que em Renoir (não mais "um espaço contínuo e homogêneo ao espaço da tela", mas um "espaço em *off* descontínuo e heterogêneo ao da tela", que define virtualidades).

fechado é também comunicante. Há sempre um fio para ligar o copo de água açucarada ao sistema solar, e qualquer conjunto a um conjunto mais vasto. Este é o primeiro sentido do que chamamos extracampo: se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um conjunto maior ou um outro com o qual o primeiro forma um maior, que por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo extracampo, etc. O conjunto de todos esses conjuntos forma uma continuidade homogênea, um universo ou um plano de matéria propriamente ilimitado. Mas certamente não se trata de um "todo", apesar de este plano ou estes conjuntos cada vez maiores guardarem necessariamente uma relação indireta com o todo. São bem conhecidas as contradições insolúveis em que caímos quando tratamos o conjunto de todos os conjuntos como um todo. Não é que a noção de todo seja desprovida de sentido; mas ela não é um conjunto e não tem partes. A noção de todo é antes o que impede cada conjunto, por maior que seja, de se fechar sobre si próprio, e o que o força a se prolongar num conjunto maior. O todo é, pois, como o fio que atravessa os conjuntos e confere a cada um a possibilidade necessariamente realizada de comunicar um com o outro, ao infinito. O todo é também o Aberto, e remete mais ao tempo ou até ao espírito do que à matéria e ao espaço. Qualquer que seja a relação entre os dois, não confundiremos, portanto, o prolongamento dos conjuntos uns através dos outros, e a abertura do todo que passa em cada um. Um sistema fechado nunca é absolutamente fechado; mas, por um lado, ele é ligado no espaço a outros sistemas por um fio mais ou menos "tênue", e por outro é integrado ou reintegrado a um todo que lhe transmite uma duração ao longo desse fio.[11] Por conseguinte, talvez não baste distinguir, com Burch, um espaço concreto e um espaço imaginário do extracampo, o imaginário tornando-se concreto quando entra por sua vez num campo — portanto, quando deixa de ser extracampo. Pois é em si mesmo, ou enquanto tal, que o extracampo já contém dois aspectos que diferem por natureza: um aspecto relativo, através do qual um sistema fechado remete no espaço a um conjunto que não se vê e que pode, por sua vez, ser visto, com o risco de suscitar um novo conjunto não visto, ao infinito; um aspecto absoluto, através do qual o sistema fechado se abre para uma duração imanente ao todo do universo, que não é mais um conjunto e não pertence à ordem do visível.[12] *Os*

---

11 Bergson desenvolveu todos esses pontos em *L'Évolution Créatrice,* cap. I. Sobre o "fio tênue", cf. p. 503 (10); 49.

12 Bonitzer objetava a Burch que não existe "devir-campo do extracampo" e que o extracampo continua imaginário, mesmo quando se atualizou sob efeito de um *raccord:* alguma coisa sempre fica fora do campo, e, segundo Bonitzer, é a própria câmera, que pode aparecer a seu modo, mas introduzindo uma nova dualidade na imagem. *(Le Regard et la Voix,* 10-18, p. 17.) Estas observações de Bonitzer nos parecem inteiramente fundadas. Mas acreditamos que existe no próprio extracampo uma dualidade interna, que nào remete apenas ao instrumento de trabalho.

desenquadramentos que não se justificam `pragmaticamente" remetem precisamente a este segundo aspecto como à sua razão de ser.

Num caso, o extracampo designa o que existe alhures, ao lado ou em volta; noutro caso, atesta uma presença mais inquietante, da qual nem se pode mais dizer que existe mas antes que "insiste" ou "subsiste", um Alhures mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos. Sem dúvida, esses dois aspectos do extracampo se misturam constantemente. Mas quando consideramos uma imagem enquadrada como um sistema fechado, podemos dizer que um aspecto se sobrepõe ao outro segundo a natureza do "fio". Quanto mais grosso for o fio que liga o conjunto visto a outros conjuntos não vistos, melhor o extracampo cumpre sua primeira função, que é de acrescentar espaço ao espaço. Mas, quando o fio é muito tênue, ele não se contenta em reforçar o fechamento do quadro, ou em eliminar a relação com o exterior. Ele não garante, evidentemente, uma isolação completa do sistema relativamente fechado, o que seria impossível. Mas quanto mais tênue for, mais a duração desce no sistema como uma aranha, melhor o extracampo realiza sua outra função, que é a de introduzir o transespacial e o espiritual no sistema que nunca é perfeitamente fechado. Dreyer havia feito disto um método ascético: quanto mais a imagem é espacialmente fechada, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a *se abrir* para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta, que é o, Espírito, a decisão espiritual de Joana ou de Gertrud.[13] Quando Claude Ollier define o quadro geométrico de Antonioni, não diz apenas que o personagem esperado ainda não está visível (primeira função do extra-campo), mas também que ele se encontra momentaneamente numa zona de vazio, "branco sobre o branco impossível de filmar", propriamente invisível (segunda função). E, de uma outra maneira, os quadros de Hitchcock não se contentam em neutralizar as imediações, em levar tão longe quanto possível o sistema fechado e em aprisionar na imagem o máximo de componentes; ao mesmo tempo farão da imagem uma *imagem mental,* aberta (como veremos) para um jogo de relações puramente pensadas, que tecem um todo. É por isso que dizíamos: há sempre um extracampo, mesmo na imagem mais fechada. E há sempre, simultaneamente, dois aspectos do extracampo: a relação atualizável com outros conjuntos, a relação virtual com o todo. Mas num caso a segunda relação, a mais misteriosa, será atingida indiretamente, no infinito, por intermédio e extensão da primeira, na sucessão das imagens; no outro caso ela será atingida mais diretamente, na própria imagem, através da limitação e neutralização da primeira.

---

13 Dreyer, citado por Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson,* Ed. du Cerf, p. 353.

Resumamos os resultados desta análise do quadro. O enquadramento é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto. Tal conjunto é um sistema fechado, relativa e artificialmente fechado. O sistema fechado determinado pelo quadro pode ser considerado em relação aos dados que ele comunica aos espectadores: ele é informático, e saturado ou rarefeito. Considerado em si mesmo e como limitação, é geométrico ou físico-dinâmico. Considerado na natureza de suas partes, ainda é geométrico ou, então, físico e dinâmico. É um sistema ótico, quando o consideramos em relação ao ponto de vista, ao ângulo de enquadramento: então ele é pragmaticamente justificado, ou exige uma justificação mais elevada. Enfim, determina um extracampo, seja sob a forma de um conjunto mais vasto que o prolonga, seja sob a forma de um todo que o integra.

2

A *decupagem é a determinação do plano, e* o *plano a determinação do movimento que se estabelece no sistema fechado,* entre elementos ou partes do conjunto. Mas, como já observamos, o movimento diz respeito também a um todo, que difere em natureza do conjunto. O todo é o que muda, é o aberto ou a duração. O movimento exprime, portanto, uma mudança do todo, ou uma etapa, um aspecto dessa mudança, uma duração ou uma articulação de duração. Assim, o movimento tem duas faces, tão inseparáveis quanto o direito e o avesso, o *recto e* o *verso: ele é relação entre partes, e é afecção do todo.* Por um lado, modifica as posições respectivas das partes de um conjunto, que são como seus cortes, cada uma imóvel em si mesma; por outro lado, ele próprio é o corte móvel de um todo, cuja mudança exprime. Sob um aspecto é dito relativo; sob o outro, é dito absoluto. Consideremos um plano fixo onde personagens se movimentam: eles modificam suas posições respectivas num conjunto enquadrado; mas esta modificação seria totalmente arbitrária se não exprimisse também algo que está mudando, uma alteração qualitativa mesmo ínfima no todo que passa por este conjunto. Consideremos um plano onde a câmera se movimenta: ela pode ir de um conjunto a outro, modificar a posição respectiva dos conjuntos — tudo isso só é necessário se a modificação relativa exprime uma mudança absoluta do todo que passa por estes conjuntos. Por exemplo: a câmera segue um homem e uma mulher que sobem uma escada e chegam a uma porta, que o homem abre; em seguida a câmera os deixa e retrocede num único plano, contorna a parede exterior do apartamento, atinge a escada

descendo-a de costas, desemboca na calçada e se ergue pelo exterior até a janela opaca do apartamento visto de fora. Tal movimento, que modifica a posição relativa de conjuntos imóveis, só é necessário se exprime algo que está acontecendo, uma mudança num todo que passa, ele mesmo, por estas modificações: a mulher está sendo assassinada, ela entrara livre e não pode mais esperar socorro algum, o assassinato é inexorável.

Argumentar-se-á que este exemplo *(Frenesi,* de Hitchcock) é um caso de elipse na narração. Mas, que haja elipse ou não, ou mesmo que haja narração ou não, não importa por enquanto. O que conta nesses exemplos é que o plano, seja ele qual for, tem como que dois pólos: em relação aos conjuntos no espaço, onde ele introduz modificações relativas entre elementos ou subconjuntos; em relação a um todo, do qual exprime uma mudança absoluta na duração. Este todo nunca se contenta em ser elíptico, nem narrativo, embora possa sê-lo. Mas qualquer que seja, o plano tem sempre dois aspectos: por um lado, apresenta modificações de posição relativa num conjunto ou conjuntos, por outro, exprime mudanças absolutas num todo ou no todo. Em geral, o plano tem uma face voltada para o conjunto, do qual traduz as modificações entre as partes, e uma outra voltada para o todo, do qual exprime a mudança ou, pelo menos, uma mudança. Disto decorre a situação do plano, que pode ser definido abstratamente como intermediário entre o enquadramento do conjunto e a montagem do todo. Ora voltado para o pólo do enquadramento, ora para o pólo da montagem. O plano é o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço, mudança de um todo que se transforma na duração.

Não se trata apenas de uma determinação abstrata do plano. Pois o plano encontra sua determinação concreta na medida que está sempre garantindo a passagem de um aspecto ao outro, a ventilação ou a distribuição dos dois aspectos, sua perpétua conversão. Retomemos os três níveis bergsonianos: os conjuntos e suas partes; o todo que se confunde com o Aberto ou a mudança na duração; o movimento que se instaura entre as partes ou os conjuntos, mas que também exprime a duração, isto é, a mudança do todo. O plano é como o movimento que está sempre assegurando a conversão, a circulação. Ele divide e subdivide a duração segundo os objetos que compõem o conjunto, ele reúne os objetos e os conjuntos em uma única e mesma duração. Está sempre dividindo a duração em sub-durações, elas próprias heterogêneas, e reunindo-as numa duração imanente ao todo do universo. Posto que é uma consciência que opera tais divisões e reuniões, dir-se-á do plano que ele age como uma consciência. Mas a única consciência cinematográfica —

não somos nós, o espectador, nem o herói — é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana. Que se considere o movimento da água, o de um pássaro ao longe e o de um personagem num barco: eles se confundem em uma percepção única, um todo tranqüilo da natureza humanizada. Mas eis que o pássaro, uma gaivota comum, avança e vem ferir a pessoa: os três fluxos se dividem e tornam-se exteriores uns aos outros. O todo se formará de novo, mas terá mudado: terá se tornado a consciência única ou a percepção de um todo dos pássaros, afirmando uma natureza inteiramente passarificada, voltada contra o homem, numa espera infinita. E se redividirá novamente quando os pássaros atacarem, de acordo com os modos, os lugares, as vítimas de seu ataque. E se constituirá de novo graças a uma trégua, quando o humano e o inumano entrarem numa relação indecisa *(Os Pássaros,* de Hitchcock). Tanto poderemos dizer que a divisão está entre dois todos, quanto que o todo está entre duas divisões.[14] O plano, isto é, a consciência, traça um movimento que faz com que as coisas entre as quais se estabelece não parem de se reunir em um todo, e o todo de se dividir entre as coisas (o Dividual).

É o próprio movimento que se decompõe e se recompõe. Decompõe-se segundo os elementos entre os quais joga num conjunto: os que permanecem fixos, aqueles aos quais o movimento é atribuído, os que fazem ou sofrem tal movimento simples ou divisível... Mas também se recompõe em um grande movimento complexo indivisível segundo o todo cuja mudança exprime. Podemos considerar certos grandes movimentos como a assinatura própria de um autor, a caracterizar o todo de um filme ou até o todo de uma obra, mas que ressoam com o movimento relativo de tal imagem assinada, ou de tal detalhe na imagem. Num estudo exemplar sobre o *Fausto,* de Murnau, Eric Rohmer mostrava como os movimentos de expansão e de contração se distribuíam entre as pessoas e os objetos num "espaço pictural", mas também exprimiam verdadeiras Idéias no "espaço fílmico", o Bem e o Mal, Deus e Satã.[15] Orson Welles descreve muitas vezes dois movimentos que se compõem, dos quais um é como uma fuga horizontal linear numa espécie de jaula alongada e estriada, com abertura, e o outro como um traçado circular cujo eixo vertical opera, no sentido da altura, uma *plongée* ou *contraplongée:** se esses movimentos já são aqueles que animam a obra literária de Kafka,

---

[14] Sobre a separação e a reunião dos fluxos, cf. Bergson, *Durée et Simultanéité, cap.* 3 (Bergson toma por modelo os três fluxos: de uma consciência, de uma água que escoa e de um pássaro que voa).

[15] Eric Rohmer, *L'Organisation de !'Espace dam le* Faust *de Murnau,* Col. 10-18. (*) Usa-se mais comumente a forma francesa do que a sua tradução "câmera alta" e "câmera baîxa". (N. T.)

concluiremos que existe uma afinidade entre Welles e Kafka que não se reduz ao filme *O Processo, mas* antes explica por que Welles precisou confrontar-se diretamente com Kafka; se tais movimentos aparecem de novo e se combinam profundamente em *O Terceiro Homem* de Reed, concluiremos que Welles foi mais que um ator nesse filme, e participou intimamente da sua construção, ou que Reed foi um discípulo inspirado de Welles. Em muitos de seus filmes, Kurosawa tem uma assinatura que parece um ideograma japonês fictício: um grosso traço vertical desce de alto a baixo da tela, enquanto dois movimentos laterais mais finos a atravessam da direita para a esquerda e da esquerda para a direita; um movimento complexo desse tipo, como veremos, tem relação com o todo do filme, com uma maneira de conceber o todo de um filme. Ao analisar certos filmes de Hitchcock, François Regnault distinguia para cada um deles um movimento global ou uma "forma principal, geométrica ou dinâmica", que poderiam aparecer em estado puro nos créditos: "as espirais de *Um Corpo que Cai, as* linhas quebradas e a estrutura contrastada por alternância em preto e branco de *Psicose, as* coordenadas cartesianas em flecha de *Intriga Internacional.* E talvez os grandes movimentos desse filme sejam, por sua vez, componentes de um movimento ainda maior, que exprimiria o todo da obra de Hitchcock, e a maneira segundo a qual esta obra evoluiu, se transformou. Mas não menos interessante é a outra direção, segundo a qual um grande movimento, voltado para um todo que muda, se decompõe em movimentos relativos, em formas locais voltadas para as posições respectivas das partes de um conjunto, para as atribuições as pessoas e objetos, para as repartições entre elementos. É o que Regnault estuda em Hitchcock (assim, em *Um Corpo que Cai, a* grande espiral pode tornar-se a vertigem do herói, mas também o circuito que ele traça com seu carro, ou então o anel nos cabelos da heroína[16]). Esse tipo de análise é desejável para todo autor, é o programa de pesquisa necessário para toda análise de autor, o que se poderia chamar de estilística: o movimento que se instaura entre as partes de um conjunto num quadro, ou de um conjunto a outro num reenquadramento; o movimento que exprime um todo num filme ou numa obra; a correspondência entre os dois, a maneira segundo a qual eles se respondem mutuamente, passam de um a outro. Pois trata-se do mesmo movimento, ora compondo, ora decompondo, são os dois aspectos do mesmo movimento. E esse movimento é o plano, o intermediário concreto entre um todo que apresenta mudanças e um conjunto que tem partes, e que não pára de converter um no outro

[16] François Regnault, "Système Formei d'Hitchcock", *in Hitchcock, Cahiers du Cinéma.* Sobre a composição de um movimento que exprimiria o todo da obra, cf. p. 27.

segundo suas duas faces.

O plano é a imagem-movimento. Enquanto reporta o movimento a um todo que muda, é o corte móvel de uma duração. Ao descrever a imagem de uma manifestação, Pudovkin diz: é como se subíssemos num telhado para vê-la, depois descemos à janela do primeiro andar para ler as faixas, depois misturamo-nos à multidão...[17] É apenas "como se"; porque a percepção natural introduz paradas, ancoragens, pontos fixos ou pontos de vista separados, móveis ou mesmo veículos distintos, enquanto a percepção cinematográfica opera continuamente, num único movimento cujas próprias paradas são parte integrante e não passam de uma vibração sobre si mesmo. Consideremos o célebre plano de *A Turba,* de King Vidor, que Mitry denominava "um dos mais belos *travellings* de todo o cinema mudo": a câmera avança no meio da multidão a contracorrente, dirige-se para um arranha-céu, sobe até o vigésimo andar, enquadra uma das janelas, descobre um *hall* cheio de escrivaninhas, entra, avança e chega até uma escrivaninha atrás da qual está o herói. Ou também o célebre plano de *A Ultima Gargalhada,*[*] de Murnau: a câmera sobre uma bicicleta, inicialmente colocada num elevador, desce com ele e capta o *hall* do grande hotel através das vidraças, operando incessantes decomposições e recomposições, depois "corre através do vestíbulo e dos enormes batentes da porta giratória num único e perfeito *travelling*". A câmera, aqui, carrega consigo dois movimentos, dois móveis ou dois veículos, o elevador e a bicicleta. Ela pode mostrar um, que faz parte da imagem, e esconder o outro (pode também, em certos casos, mostrar na imagem a própria câmera). Mas não é isso que interessa. O que interessa é que a câmera móvel é como um *equivalente geral* de todos os meios de locomoção que ela mostra ou dos quais se serve (avião, carro, barco, bicicleta, marcha, metrô...). Desta equivalência Wenders fará a alma de dois de seus filmes, *No Correr do Tempo e Alice nas Cidades,* introduzindo assim no cinema uma reflexão particularmente concreta sobre o cinema. Em outras palavras, o próprio da imagem-movimento cinematográfica é extrair dos veículos ou dos móveis o movimento que é sua substância comum, ou extrair dos movimentos a mobilidade que é a sua essência. Era a aspiração de

Bergson: extrair, a partir do corpo ou do móvel ao qual nossa percepção natural vincula o movimento como a um veículo, uma simples "mancha" colorida, a imagem-movimento, que "em si mesma se reduz a uma série de oscilações extremamente rápidas" e "não passa, na

---

[17] Pudovkin, cit. por Lherminier, *L Art du Cinéma,* Seghers, p. 192.

[*] Também conhecido por *O Ultimo dos Homens* ou *O Ultimo Homem.*

realidade, de um movimento de movimentos".[18] Ora, aquilo de que Bergson considerava o cinema incapaz, porque levava em conta apenas o que se passava no aparelho (o movimento homogêneo abstrato do desfilar das imagens), é aquilo de que o aparelho é o mais capaz, eminentemente capaz: a imagem-movimento, isto é, o movimento puro extraído dos corpos ou dos móveis. Não se trata de uma abstração, mas de uma liberação. Trata-se sempre de um grande momento no cinema, como em Renoir, quando a câmera deixa um personagem e até lhe vira as costas, adquirindo um movimento próprio ao cabo do qual ela o reencontrará.[19]

Ao operar assim um corte móvel dos movimentos, o plano não se contenta em exprimir a duração de um todo que muda, mas faz incessantemente variarem os corpos, as partes, os aspectos, as dimensões, as distâncias, as posições respectivas dos corpos que compõem um conjunto na imagem. Um se faz através do outro. É porque o movimento puro faz variar por fracionamento os elementos do conjunto segundo denominadores diferentes, é porque decompõe e recompõe o conjunto, que ele também se reporta a um todo fundamentalmente aberto, cuja particularidade é "se fazer" sem cessar, ou mudar, durar. E vice-versa. Foi Epstein quem mais profunda e mais poeticamente destacou essa natureza do plano como puro movimento, comparando-o a uma pintura cubista ou simultaneísta: "Todas as superfícies se dividem, se truncam, se decompõem, se quebram, como se imagina que acontece no olho de mil facetas do inseto. Geometria descritiva cuja tela é o plano de topo. Em vez de se submeter a perspectiva, o pintor fende-a, entra nela (...). A perspectiva do exterior é substituída, assim, pela *perspectiva do interior, uma* perspectiva múltipla, cambiante, ondulosa, variável e contráctil como um higrômetro a cabelo.* Ela não é a mesma a direita que à esquerda, nem no alto e embaixo. Vale dizer que as frações que o pintor apresenta da realidade não têm os mesmos denominadores de distância, nem de relevo, nem de luz". É que o cinema, ainda mais diretamente que

---

[18] Bergson, *Matière et Mémoire, p.* 331 (219); *La Pensée et le Mouvant,* pp. 1382-1383 (164-165). Encontraremos freqüentemente em Gance a mesma expressão "movimentos de movimentos". (A introdução a *La Pensée et le Mouvant está* traduzida no volume *Bergson,* "Os Pensadores", Ed. Abril, 1984. Ver *O Pensamento e* o *Movente,* trad. Franklin Leopoldo da Silva, pp. 101-151. N. T.)

[19] Cf. a análise de André Bazin que tornou célebre uma grande panorâmica de Renoi, em *Le Crime de M. Lange: a câmera* abandona um personagem numa extremidade do pátio, volta no sentido contrário varrendo o lado vazio do cenário, para atingir o personagem na outra extremidade do pátio, onde ele vai cometer seu crime *(Jean Renoir,* Champ Libre, p. 42: "este espantoso movimento de aparelho (...) é a expressão espacial de toda a *mire-en-scéne").*

* Higrômetro a cabelo: os higrômetros são instrumentos da física que servem para medir o grau de umidade atmosférica. O higrômetro a cabelo é um modelo mais simples de higrômetro por absorção, que se baseia no fato de que algumas substâncias orgânicas variam de volume quando recebem umidade. **(N.** T.)

a pintura, dá um relevo no tempo, uma perspectiva no tempo: exprime o próprio tempo como perspectiva ou relevo.[20] É por isso que o tempo adquire essencialmente o poder de se contrair ou de se dilatar, assim como o movimento o de retardar ou acelerar. Epstein toca de perto o conceito de plano: é um corte móvel, quer dizer, *uma perspectiva temporal ou uma modulação.* A diferença entre a imagem cinematográfica e a imagem fotográfica decorre disso. A fotografia é uma espécie de "moldagem": o molde organiza as forças internas da coisa de tal modo que elas atingem um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel). Enquanto a modulação não se detém quando o equilíbrio é atingido, e não pára de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal.[21] Assim é a imagem-movimento, que, deste ponto de vista, Bazin opunha à fotografia: "O fotógrafo procede, por intermédio da objetiva; a uma verdadeira captação do registro luminoso, a uma moldagem (...) (Mas) o cinema realiza o paradoxo de moldar-se sobre o tempo do objeto e de captar, além do mais, o registro de sua duração".[22]

3

O que acontecia no tempo da câmera fixa? A situação foi muitas vezes descrita. Em primeiro lugar, o quadro é definido por um ponto de vista único e frontal, que é o do espectador sobre um conjunto invariável: não há, portanto, comunicação de conjuntos variáveis remetendo-se uns aos outros. Em segundo lugar, o plano é uma determinação unicamente espacial que indica uma "porção" de espaço a esta ou aquela distância da câmera, do primeiro plano ao plano distante (cortes imóveis): o movimento não é, assim, liberado por si mesmo e permanece preso aos elementos, personagens e coisas, que lhe servem de móvel ou de veículo. Finalmente, o todo se confunde com o conjunto em profundidade, de tal modo que o móvel o percorre passando de um plano espacial a outro, de uma porção paralela a uma outra, cada uma com sua independência ou seu foco: portanto, não há propriamente nem mudança nem duração, na medida que a duração implica uma outra concepção da profundidade, que embaralha e desloca as zonas paralelas, em vez de superpô-las. Podemos,

---

[20] Epstein *(Écrits,* Seghers, p. 115) escreve esse texto a propósito de Fernand Léger, que foi sem dúvida o pintor mais próximo **do** cinema. Mas ele retomará seus termos diretamente a propósito do cinema (pp. 138 e 178).

[21] A propósito desta diferença entre moldagem e modulação em geral, cf. Simondon, G., *L'Individu et sa Génèse Physico-Biologique,* PUF, pp. 40-42.

[22] André Bazin, Qu*est-ce que le Cinéma?,* Ed. du Cerf, **p.** 151.

assim, definir um estado primitivo do cinema no qual a imagem está em movimento em vez de ser imagem-movimento; e é com relação a este estado primitivo que se exerce a crítica bergsoniana.

Mas, se perguntamos como se constituiu a imagem-movimento, ou como o movimento se liberou das pessoas e das coisas, constatamos que isto se deu sob duas formas diferentes, e, nos dois casos, de maneira imperceptível: por um lado, evidentemente, através da mobilidade da câmera, quando o próprio plano torna-se móvel; mas por outro lado, também, através da montagem, isto é, do *raccord* de planos, cada um ou a maioria dos quais podiam perfeitamente continuar fixos.* Uma pura mobilidade podia ser atingida desse modo, extraída dos movimentos de personagens, com muito pouco movimento da câmera: era até o caso mais freqüente, e especialmente ainda o do *Fausto,* de Murnau, ficando a câmera móvel reservada para cenas excepcionais ou momentos marcantes. Ora, ambos os meios se verão nos seus primórdios numa certa obrigação de se esconder: não só os *raccords* de montagem (por exemplo, *raccords* no eixo) deviam ser imperceptíveis, como também os movimentos da câmera, na medida que se referiam a momentos ordinários ou cenas banais (movimentos de uma lentidão próxima do limite da percepção[23]). E que as duas formas ou meios só intervinham para realizar um potencial contido na imagem fixa primitiva, isto é, no movimento enquanto ainda preso as pessoas e coisas. É este movimento que já era próprio do cinema, e que reclamava uma espécie de liberação, não podendo se contentar com os limites em que o mantinham as condições primitivas. Tanto que a imagem dita primitiva, a imagem em movimento, definia-se menos por seu estado que por sua tendência. O plano espacial ou fixo tendia a propiciar uma imagem-movimento pura, tendência que passava a atuar insensivelmente através da mobilização da

---

* O termo *raccord* não tem tradução entre nós. Usa-se a fórmula francesa que, segundo o crítico Noel Burch, pode ter dois sentîdos: o primeiro corresponde à noção de "corte" ou "corte simples", e designa a mudança de plano: nesse sentido usa-se o termo "corte". No segundo está contida referência à maneira como se dá a mudança de plano; usa-se o termo *raccord,* que se refere, então, a qualquer elemento de continuidade entre dois ou vários planos. Noel Burch distingue várias modalidades de *raccord: ao* nível dos objetos (um objeto que consta de um plano deve constar de outro com o qual ele faz *raccord);* ao nível do espaço *(raccords* de olhar, de direção, de posição — seja de objetos, seja de pessoas); ao nível do espaço-tempo (envolvendo os diferentes tipos de relação que podem existir entre a decupagem no espaço e a decupagem no tempo). Noel Burch, *Praxis do Cinema,* Lisboa, Editorial Estampa, 1973. (N. T.)

[23] Estes pontos essenciais foram analisados por Noel Burch: 1) o *raccord* de montagem e os movimentos de câmera *têm* origens muito diferentes; é Griffith quem codifica os *raccords, mas* fazendo da câmera móvel um uso excepcional *(Nascimento de Uma Nação); é* Pastrone quem faz da câmera móvel um uso ordinário, mas negligenciando os *raccords* e situando-se "sob o signo exclusivo da frontalidade, característicos do primeiro cinema primitivo" *(Cabíria);* 2) mas em Griffith e em Pastrone os dois procedimentos fazem face a uma mesma condição de imperceptibilídade voluntariamente procurada (Noel Burch, *Marcel L'Herbier,* Seghers, pp. 142-145):

câmera no espaço, ou então através da montagem de planos móveis ou simplesmente fixos no tempo. Como diz Bergson, apesar de não o ter visto para o cinema, as coisas nunca se definem pelo seu estado primitivo, mas pela tendência oculta nesse estado.

Podemos reservar a palavra "plano" para as determinações espaciais fixas, porções de espaço ou distâncias em relação a câmera: como faz Jean Mitry, não apenas quando denuncia a expressão "plano-seqüência", segundo ele incoerente, mas com mais razão ainda quando vê no *travelling* não um plano, mas uma seqüência de planos. É então a seqüência de planos que recebe movimento e duração. Mas como não se trata de uma noção suficientemente determinada, será preciso criar conceitos mais precisos para distinguir as unidades de movimento e de duração: o que veremos com os "sintagmas" de Christian Metz e os "segmentos" de Raymond Bellour. No entanto, do nosso ponto de vista, por enquanto, a noção de plano pode ter unidade e extensão suficiente se lhe atribuirmos seu pleno sentido projetivo, perspectivo ou temporal. Com efeito, uma unidade é sempre unidade de um ato que compreende, enquanto tal, uma multiplicidade de elementos passivos ou agidos.[24] Nesse sentido, *os* planos, enquanto determinações espaciais imóveis, podem perfeitamente ser a multiplicidade que corresponde à unidade *do* plano, enquanto corte móvel ou perspectiva temporal. A unidade variará de acordo com a multiplicidade que ela contém, mas continuará sendo a unidade desta multiplicidade correlativa.

Distinguiremos diversos casos a esse respeito. Num primeiro, o movimento contínuo da câmera definirá o plano, sejam quais forem as mudanças de ângulo e de pontos de vista múltiplos (por exemplo, um *travelling).* Num segundo caso, é a continuidade do *raccord* que constituirá a unidade do plano, embora esta unidade tenha por "matéria" dois ou vários planos sucessivos que podem, aliás, ser fixos. Do mesmo modo, certos planos móveis podem ter sua distinção atribuída unicamente a limitações materiais, e no entanto formar uma unidade perfeita em função da natureza de seu *raccord:* como em Orson Welles, as duas *plongées* de *Cidadão Kane,* onde a câmera atravessa literalmente uma vidraça e penetra dentro de um grande recinto, aproveitando-se da chuva que se abate contra a vidraça e a quebra. Num terceiro caso, nos encontramos diante de um plano de longa duração fixo ou móvel, "plano-seqüência", com profundidade de campo: um plano desse tipo compreende em si mesmo todas as porções de espaço simultaneamente, do primeiro plano ao plano afastado, mas não deixa de ter uma unidade

---

[24] Bergson, *Essai sur les Donnés Immédiates de la Conscience,* p. 55 (60).

que permite defini-lo como um plano. É que a profundidade não é mais concebida a maneira do cinema "primitivo", como uma superposição de porções paralelas, em que cada uma diz respeito somente a si mesma, sendo apenas atravessadas por um único móvel. Ao contrário, em Renoir ou em Welles, o conjunto dos movimentos se distribui em profundidade de modo a estabelecer ligações, ações e reações, que nunca se desenvolvem uma ao lado da outra, num mesmo plano, mas se escalonam em distâncias diferentes e de um plano a outro. A unidade do plano é conferida aqui pela ligação direta entre elementos tomados na multiplicidade dos planos superpostos que deixam de ser isoláveis: é a relação das partes próximas e distantes que opera a unidade. A mesma evolução aparece na história da pintura, entre os séculos XVI e XVII: uma superposição de planos onde cada um é preenchido por uma cena específica, e onde os personagens se encontram lado a lado, é substituída por uma visão completamente diferente. da profundidade, em que os personagens se encontram em linha oblíqua e se interpelam de um plano ao outro, em que os elementos de um plano agem e reagem sobre os elementos de um outro plano, em que nenhuma forma, nenhuma cor se encerram num único plano, em que as dimensões do primeiro plano acham-se anormalmente aumentadas para entrar diretamente em relação com o plano de fundo através da brusca redução das grandezas.[25] Num quarto caso, o plano-seqüência (pois há muitos tipos de plano-seqüência) não comporta mais nenhuma profundidade, nem de superposição nem de recuo: ao contrário, ele rebate todos os planos espaciais sobre um único primeiro plano que passa por diferentes quadros de tal modo que a unidade do plano remete a perfeita planura da imagem, enquanto a multiplicidade correlativa é conferida pelos reenquadramentos. Era o caso

---

[25] Essas duas concepções da profundidade na pintura, nos séculos XVI e XVII, foram estudados por Wõlfflin num belíssimo capítulo dos *Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art,* Gallimard ("Plans et profondeurs"). O cinema apresenta exatamente a mesma evolução, como dois aspectos muito diferentes da profundidade de campo que foram analisados por Bazin ("Pour en finir avec la profondeur de champ", *Cahiers du Cinéma, n°* 1, abril de 1951). Apesar de todas as suas reservas com relação à tese de Bazin, Mitry concede-lhe o essencial: numa primeira forma, a profundidade é recortada segundo porções superpostas isoláveis, onde cada uma vale por si própria (assim em Feuillade ou em Griffith); mas, em Renoir e em Welles, é uma outra forma que substitui as porções por uma interação perpétua, curto-circuitando o primeiro plano e o plano de fundo. Os personagens não se encontram mais num mesmo plano, eles se reportam uns aos outros e se interpelam de um plano ao outro. Os primeîros exemplos dessa nova profundidade estariam talvez em *Ouro e Maldição,* de Stroheim, e corresponderiam perfeitamente à análise de Wõlfflin: assim, a mulher se sobressalta num plano próximo, enquanto seu marido entra pela porta do fundo, e um raio de luz vai de um até o outro. *(Conceitos Fundamentais da História da Arte,* trad. João Azenha Júnior, Ed. Martins Fontes, 1984. *Primeiro plano* e *plano de fundo* são termos de perspectiva que indicam diferenças de profundidade. É nesse sentido que serão usados também por Deleuze na análise desenvolvida neste trecho. N. T.)

de Dreyer, nos seus planos-seqüência análogos a superfícies chapadas,* e que negam qualquer distinção entre diferentes planos espaciais, fazendo o movimento passar por uma série de reenquadramentos que se substituem a mudança de plano *(Gertrud e A Palavra).*[26] As imagens sem profundidade ou com profundidade rasa*□ formam um tipo de plano corrediço e deslizante, que se opõe ao volume das imagens profundas.

Em todos esses sentidos, o plano tem realmente uma unidade. É uma unidade de movimento, e como tal compreende uma multiplicidade correlativa que não o contradiz.[27] No máximo pode-se dizer que essa unidade submete-se a uma dupla exigência — em relação ao todo, cuja mudança ela exprime ao longo do filme e em relação as partes, cujos deslocamentos em cada conjunto e de um conjunto ao outro ela determina. Pasolini exprimiu essa dupla exigência de uma maneira muito clara. Por um lado, o todo cinematográfico seria um único e mesmo plano-seqüência analítico, ilimitado por direito, e teoricamente contínuo; por outro, as partes do filme seriam de fato planos descontínuos, dispersos, disseminados, sem ligação imputável. É preciso, portanto, que o todo renuncie a sua idealidade e se torne o todo sintético do filme que se realiza na montagem das partes; e, inversamente, que as partes se selecionem, se coordenem, entrem em *raccords e* ligações que reconstituam pela montagem o plano-seqüência virtual ou o todo analítico do cinema.[28]

Mas não existe essa divisão entre o que é de fato e o que é de direito (que implica em Pasolini uma grande repulsa pelo plano-seqüência, sempre mantido na virtualidade). Há dois aspectos que são ao mesmo

---

* Em pintura, superfície cochapada ou chapada é a superfície do quadro coberta de maneira uniforme pela mesma cor. (N. T.)

26 A tentativa de Hitchcock em *Festim Diabólico,* um único plano-seqüência para todo o filme (interrompido unicamente para troca de bobina), corresponde ao mesmo caso. Bazin objetava que o plano-seqüência de Renoir, Welles e Wyler rompia com a decupagem ou com o plano tradicional, enquanto Hitchcock os conservava, contentando-se em operar "uma perpétua sucessão de reenquadramentos". Rohmer e Chabrol respondem com razão que esta é precisamente **a** novidade de Hitchcock, que transforma o quadro tradicional, enquanto Welles, inversamente, o conserva *(Hitchcock,* Ed. D'Aujourd'hui, pp. 98-99).

* * Em oceanografia usa-se o termo "profundidade rasa", ou "plataforma", em oposição a "profundidades abissais". (N. T.)

27 Bonitzer analisou todos esses tipos de plano, da profundidade de campo, planos sem profundidade, aos planos modernos que chama de "contraditórios" (em Godard, Syberberg) Marguerite Duras) em Le Champ Aveugle, Cahiers du Cinéma-Gallimard. E, sem dúvida, entre os críticos contemporâneos, Bonitzer é o que se interessou mais pela noção de plano e pela sua evolução. Parece-nos que suas análises muito rigorosas deveriam levá-lo a uma nova concepção do plano enquanto unidade consistente, a uma nova concepção das unidades (das quais encontraríamos equivalentes na ciência). No entanto, ele antes delas extrai dúvidas sobre a consistência da noção de plano, cujo "caráter múltiplo, ambíguo e fundamentalmente falso' denuncia. É com relação apenas a esse ponto que não podemos segui-lo.

28 Pasolini, *L'Expérience Hérétique,* Paris, Payot, pp. 197-212.

tempo de fato e de direito, e que manifestam a tensão do plano como unidade. Por um lado, as partes e seus conjuntos entram em continuidades relativas, através de *raccords* imperceptíveis, de movimentos de câmera, de planos-seqüência de fato, com ou sem profundidade de campo. Entretanto, sempre haverá cortes e rupturas, ainda que a continuidade se restabeleça *a posteriori, a* mostrar claramente que o todo não está desse lado. O todo intervém por outro lado e numa outra ordem, como aquilo que impede os conjuntos de se fecharem sobre si ou uns sobre os outros, o que atesta uma abertura irredutível as continuidades, tanto quanto às suas rupturas. Ele surge na dimensão de uma duração que muda e não pára de mudar. Ele aparece nos *falsos raccords* enquanto pólo essencial do cinema. O *falso raccord* pode atuar num conjunto (Eisenstein) ou na passagem de um conjunto a outro, entre dois planos-seqüência (Dreyer). Por isto mesmo não basta dizer que o plano-seqüência interioriza a montagem no ato de filmar; ao contrário, ele coloca problemas específicos de montagem. Numa discussão sobre a montagem, Narboni, Sylvie Pierre e Rivette perguntam: para onde foi Gertrud, onde Dreyer a fez passar? E a resposta que propõem é: ela passou através da emenda.[29] O *falsoraccord* não é nem um *raccord* de continuidade nem uma ruptura ou uma descontinuidade no *raccord. O falso raccord é* por si mesmo uma dimensão do Aberto, que escapa aos conjuntos e as suas partes. Ele realiza outra potência do extracampo, este alhures ou esta zona vazia, este "branco sobre branco impossível de filmar". Gertrud passou através daquilo que Dreyer chamava de quarta e quinta dimensões. Longe de romper o todo, os *falsos raccords* são o ato do todo, a cunha que cravam nos conjuntos e suas partes, assim como os verdadeiros *raccords* são a tendência inversa das partes e dos conjuntos de se reunirem em um todo que lhes escapa.

---

[29] Narboni, Sylvie Pierre e Rivette, "Montage", *Cahiers du Cinéma, nº* 210, março de 1969.

Montagem

1

Através dos *raccords,* dos cortes e dos *falsos raccords, a* montagem é a determinação do Todo (o terceiro nível bergsoniano). Eisenstein não pára de lembrar que a montagem é o todo do filme. Mas por que o todo é justamente o objeto da montagem? Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Entretanto, este todo que muda, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido só indiretamente, em relação as imagens-movimento que o exprlmem. A montagem é essa operação que tem por objeto as imagens-movimento para extrair delas o todo, a idéia, isto é, a imagem *do* tempo. É uma imagem necessariamente indireta, pois é inferida das imagens-movimento e de suas relações. Nem por isso a montagem vem depois. De certo modo, é até preciso que o todo seja primeiro, que seja pressuposto. Tanto mais que, como já vimos, só raramente a imagem-movimento remete por si mesma a mobilidade da câmera, tanto na época de Griffith quanto depois, surgindo constantemente de uma sucessão de planos fixos que supõe a montagem. Se consideramos os três níveis — a determinação dos sistemas fechados, a do movimento que se estabelece entre as partes do sistema, a do todo cambiante que se exprime no movimento — há tamanha circulação entre os três que cada um pode conter ou prefigurar os outros. Certos autores poderão, portanto, já "pôr" a montagem no plano ou até no quadro, e, assim, dar pouca importância a montagem por si mesma. Mas a especificidade das três operações continua subsistindo até na sua interioridade mútua. O que cabe a montagem, em si mesma ou em outra coisa, é a imagem indireta do tempo, da duração. Não um tempo homogêneo ou uma duração espacializada, como a que Bergson denuncia, mas sim um duração e um tempo efetivos que decorrem da articulação das imagens-movimento, segundo os textos precedentes de Bergson. Quanto a questão de saber se, além disto, existem imagens diretas que poderíamos chamar de imagens-tempo, de saber em que medida se distinguiriam das imagens-movimento ou, ao contrário, se apoiariam em certos aspectos desconhecidos destas imagens — tudo isso não pode ser

considerado por enquanto.

A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo. Ora, desde a mais antiga filosofia, há muitas maneiras pelas quais o tempo pode ser concebido em função do movimento, em relação ao movimento, de acordo com composições diversas. Reencontraremos provavelmente essa diversidade nas diferentes "escolas" de montagem. Se Griffith é glorificado não por ter inventado a montagem, mas por tê-la elevado ao nível de uma dimensão específica, parece possível distinguir quatro grandes tendências: a tendência orgânica da escola americana, a dialética da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pré-guerra, a intensiva da escola expressionista alemã. Em cada caso os autores podem ser bem diferentes; no entanto partilham uma comunidade de temas, de problemas, de preocupações, em suma, uma comunidade ideal que é suficiente, no cinema como em toda parte, para fundar conceitos de escolas ou de tendências. Gostaríamos de caracterizar sucintamente essas quatro correntes de montagem.

A composição das imagens-movimento, Griffith a concebeu como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. Foi esta a sua descoberta. O organismo é primeiramente uma unidade no diverso, isto é, um conjunto de partes diferenciadas: há os homens e as mulheres, os ricos e os pobres, a cidade e o campo, o Norte e o Sul, os interiores e os exteriores, etc. Tais partes são tomadas em relações binárias que constituem uma *montagem alternada paralela, a imagem* de uma parte sucedendo a imagem de uma outra segundo um ritmo. Mas é preciso que a parte e o conjunto também entrem, eles próprios, em relação, que permutem suas dimensões relativas: neste sentido a *inserção do primeiro plano* não opera apenas a ampliação de um detalhe, mas acarreta uma miniaturização do conjunto, uma redução da cena (à escala de uma criança, por exemplo, como o primeiro plano de um bebê que assiste ao drama em *Le Massacre).* E, de uma maneira mais geral, ao mostrar o modo como os personagens vivem a cena da qual fazem parte, o primeiro plano confere ao conjunto objetivo uma subjetividade que o iguala ou até supera (como os primeiros planos de combatentes que alternam com os planos gerais de batalhas, ou os primeiros planos aterrorizados da jovem perseguida pelo negro em *Nascimento de uma Nação, mas* também o primeiro plano da jovem que se associa com as imagens de seu pensamento em *Enoch Arden.*[1] Finalmente, é preciso ainda que as partes

---

[1] A propósito de primeiro plano e da estrutura binária em Griffith, cf. Jacques Fieschi, "Griffith, le précurseur", *Cinématographe, nº* 24, fev. 1977. A propósito do primeiro plano de Griffith e os

ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar, simultaneamente, como entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade. De certas partes emanam ações que opõem o bom e o mau, mas de outras partes emanam ações convergentes que vêm socorrer o bom: é a forma do duelo que se desenvolve através de todas essas ações e passa por diferentes estágios. Com efeito, é próprio do conjunto orgânico estar sempre ameaçado; se os negros são acusados em *Nascimento de uma Nação, é* de quererem romper a unidade recente dos Estados Unidos aproveitando a derrota do Sul... As ações convergentes tendem para um mesmo fim, reganhanhando o lugar do duelo para inverter seu desfecho, salvar a inocência ou reconstituir a unidade comprometida, como a galopada dos cavaleiros que vêm socorrer os sitiados, ou o percurso do salvador que alcança a jovem sobre os blocos do degelo *(Órfãos da Tempestade).* É a terceira figura da montagem, *montagem concorrente ou convergente,* que faz alternarem os momentos de duas ações que vão se encontrar. E quanto mais as ações convergem, quanto mais a junção se aproxima, mais rápida é a alternância (montagem acelerada). É verdade que em Griffith nem sempre a junção ocorre, e que freqüentemente a jovem inocente é condenada, quase com sadismo, porque só poderia encontrar abrigo e salvação numa união anormal "inorgânica": o chinês opiômano não chegará a tempo em *O Lírio Partido.* Desta vez, uma aceleração perversa precede a convergência.

São estas as três formas de montagem ou de alternância rítmica: a alternância das partes diferenciadas, a das dimensões relativas, a das ações convergentes. Trata-se de uma poderosa representação orgânica que impele, assim, o conjunto e suas partes. O cinema americano vai tirar dela a sua forma mais sólida: da situação de conjunto a situação restabelecida ou transformada, por intermédio de um duelo, de uma convergência de ações. A montagem americana é orgânico-ativa. É errôneo acusá-la de se ter submetido a narração — ao contrário, é a narratividade que decorre desta concepção da montagem. Em *Intolerância,* Griffith descobre que a representação orgânica pode ser imensa, e englobar não apenas famílias e uma sociedade, mas milênios e civilizações diferentes. Ali, as partes abarcadas pela montagem paralela serão as próprias civilizações. As dimensões relativas permutadas irão da cidadela do rei ao escritório do capitalista. E as ações convergentes não serão apenas os duelos próprios a cada civilização, a corrida de carros no episódio babiloniano, a corrida do automóvel e do trem no episódio

---

processos de miniaturização e de subjetivação, cf. Yann Lardeau, "King David", *Cahiers du Cinéma,* n° 346, abril 1983.

moderno: as próprias corridas convergirão, através de séculos, numa montagem acelerada que superpõe Babilônia e América. Jamais tamanha unidade orgânica terá emanado, através do ritmo, de partes tão diferentes e de ações tão distantes.

Toda vez que se considerou o tempo em relação ao movimento, toda vez que ele foi definido como a medida do movimento, descobriram-se dois aspectos do tempo que são cronossignos: de um lado, o tempo como todo, como grande círculo ou espiral que acolhe o conjunto do movimento no universo; de outro, o tempo como intervalo, que marca a menor unidade de movimento ou de ação. O tempo como todo, o conjunto do movimento no universo, é o pássaro que adeja e amplia cada vez mais o seu círculo. Mas a unidade numérica de movimento é a batida de asa, o intervalo entre dois movimentos ou duas ações que se torna sempre menor. O tempo como intervalo é o presente variável acelerado, e o tempo como todo é a espiral aberta nas duas extremidades, a imensidade do passado e do futuro. Infinitamente dilatado, o presente tornar-se-ia o próprio todo; infinitamente contraído, o todo passaria através do intervalo. O que emerge da montagem ou da composição das imagens-movimento é a Idéia, esta imagem indireta do tempo: o todo que enrola e desenrola o conjunto das partes no célebre berço de *Intolerância,* e o intervalo entre ações que se torna cada vez menor na montagem acelerada das corridas.

2

Embora reconhecendo toda sua dívida para com Griffith, Eisenstein coloca duas objeções. De início, dir-se-ia que as partes diferenciadas do conjunto são dadas por si mesmas, como fenômenos independentes. Como o toucinho, com sua alternância de gordura e carne: há pobres e ricos, bons e maus, brancos e negros, etc. Quando os representantes destas partes se opõem, é então forçoso que isto se dê sob a forma de duelos individuais, em que as motivações coletivas encobertam motivos estritamente pessoais (por exemplo, uma história de amor, o elemento melodramático). Como linhas paralelas que se perseguem e que evidentemente se reconciliam no infinito, mas que aqui embaixo se chocam apenas quando uma secante faz um ponto particular de uma se defrontar com um ponto particular da outra. Griffith ignora que os ricos e os pobres não são dados como fenômenos independentes, mas dependem de uma mesma causa geral, que é a exploração social... Tais objeções, que denunciam a concepção "burguesa" de Griffith, não dizem respeito

apenas a maneira de contar uma história, ou de compreender a História. Elas concernem diretamente a montagem paralela (e também convergente).[2] O que Eisenstein censura em Griffith é a sua concepção inteiramente empírica do organismo, sem lei de gênese nem de crescimento; é o fato de ter concebido sua unidade de maneira inteiramente extrinseca, como unidade de congregação, reunião de partes justapostas, e não como unidade de produção, *célula* que produz suas próprias partes por divisão, diferenciação; é o fato de ter compreendido a oposição de maneira acidental, e não como a força motriz interna, através da qual a unidade dividida refaz uma nova unidade num outro nível. É preciso sublinhar que Eisenstein conserva a idéia griffithiana de uma composição e de um agenciamento orgânicos das imagens-movimento: da situação de conjunto a situação transformada, por intermédio do desenvolvimento e da superação das oposições. Mas, justamente, Griffith não viu a natureza dialética do organismo e de sua composição. O orgânico é realmente uma grande espiral, mas a espiral deve ser concebida "cientificamente", e não empiricamente, em função de uma lei de gênese, de crescimento e de desenvolvimento. Eisenstein considera que chegou ao domínio de seu método com *O Encouraçado Potemkin, e é* no comentário desse filme que apresenta a nova concepção do orgânico.[3]

A espiral orgânica encontra sua lei interna na seção áurea, que marca um ponto-cesura, e divide o conjunto em duas grandes partes oponíveis mas desiguais (é o momento do luto, em que passamos do navio a cidade, e onde o movimento se inverte). Mas é também cada espira ou segmento, que, por sua vez, se divide em duas partes desiguais opostas. E as oposições são múltiplas: quantitativa (um-vários, um homem-vários homens, um único tiro-uma salva, um navio-uma frota), qualitativa (as águas-a terra), intensiva (as trevas-a luz), dinâmica (movimento ascendente e descendente, da direita a esquerda e inversamente). Mais ainda, se se parte do final da espiral e não de seu começo, a seção áurea fixa uma outra cesura, o ponto mais alto de inversão, em vez do mais baixo, que engendra outras divisões e outras oposições. Portanto, é por oposições ou contradições que a espiral avança ao crescer. Mas o que se exprime assim é o movimento do Um que se desdobra e volta a formar

---

[2] A análise brilhantíssîma de Eisenstein consiste em mostrar que a montagem paralela, não apenas em sua concepção, mas na sua prática, remete à sociedade burguesa tal como ela própria se pensa e se pratica: *Film Form* ("Dickens, Griffith and the Film Today"), Meridian Books, pp. 234 e segs.

[3] Eisenstein, *La Non-indifférente Nature,* I, 10-18; "L'organique et le patéthique". Este capítulo, centrado no *Potemkin, analisa* o orgânico (gênese e crescimento) e aborda o patético (desenvolvimento) que o completa. O capitulo seguinte, "La centrifugeuse et le Graal", centrado em *A Linha Geral,* prossegue a análise do patético na sua relação com o orgânico.

uma nova unidade. Com efeito, se reportarmos as partes oponíveis à origem O (ou ao final), do ponto de vista da gênese, elas entram numa proporção que é a mesma da seção áurea, segundo a qual a parte menor deve estar para a maior assim como a maior está para o conjunto:

$$\frac{AO}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} = m.$$

A oposição está a serviço da unidade dialética, marcando a sua progressão, da situação de partida a situação de chegada. É nesse sentido que o conjunto se reflete em cada parte, e que cada espira ou parte reproduz o conjunto. Isto não é válido para a seqüência, mas já o é para cada imagem, que também contém suas cesuras, suas oposições, sua origem e seu término: ela não tem apenas a unidade de um elemento que pode ser justaposto, mas a unidade genética de uma "célula" divisível em outras. Eisenstein dirá da imagem-movimento que ela é célula de montagem, e não simples elemento de montagem. Em suma, a *montagem de oposição* se substitui à montagem paralela, sob a lei dialética do Um que se divide para formar a nova unidade mais elevada.

Retemos apenas o esqueleto teórico do comentário de Eisenstein, que acompanha de perto as imagens concretas (por exemplo, a escadaria de Odessa). E esta composição dialética será de novo encontrada em *Ivã, o Terrível:* principalmente com as duas cesuras que correspondem aos dois momentos de dúvida de Ivã, uma vez quando ele se interroga junto ao caixão de sua mulher, outra vez quando suplica ao monge — uma a marcar o fim da primeira espira, o primeiro estágio da luta contra os boiardos, a outra a marcar o início do segundo estágio, e, entre as duas, a retirada para fora de Moscou. A crítica oficial soviética acusará Eisenstein de ter concebido o segundo estágio como um duelo pessoal de Ivã com sua tia: com efeito, Eisenstein recusa o anacronismo de um Ivã que se uniria ao povo. O tempo todo Ivã faz do povo um simples instrumento, de acordo com as condições históricas da época; entretanto, dentro dessas condições, ele faz avançar sua oposição aos boiardos, que não se torna por isso um duelo pessoal *à la* Griffith, mas passa do compromisso político ao extermínio físico e social.

Eisenstein pode invocar a ciência, matemática e ciências naturais. Nem por isso a arte nada perde, pois, como a pintura, o cinema deve inventar a espiral que convém ao tema e escolher bem os pontos-cesuras. Deste ponto de vista da gênese e do crescimento, já se nota como o método de Eisenstein comporta essencialmente a determinação de pontos notáveis ou de instantes privilegiados; mas eles não exprimem, como em Griffith,

um elemento acidental ou a contingência do indivíduo: ao contrário, integram plenamente a construção regular da espiral orgânica. O que fica ainda mais evidenciado se considerarmos uma nova dimensão, que Eisenstein apresenta ora como que se juntando as dimensões do orgânico, ora como que as arrematando. A composição, o agenciamento dialético não comportam apenas o orgânico, isto é, a gênese e o crescimento, mas também o *patético,* ou o "desenvolvimento". O patético não deve ser confundido com o orgânico. É que, de um ponto ao outro da espiral, podemos traçar vetores que são como as cordas de um arco, de uma espira. Não se trata mais da formação e da progressão das próprias oposições, segundo as espiras, mas da passagem de um oposto ao outro, ou melhor, de um oposto através do outro, segundo cordas: o salto no contrário. Não há apenas oposição entre terra e água, entre um e múltiplo, há passagem de um através do outro, e aparecimento súbito do outro a partir do um. Não há apenas unidade orgânica dos opostos, mas passagem patética do oposto através de seu contrário. Não há apenas vínculo orgânico entre dois instantes, mas salto patético, em que o segundo instante adquire uma nova potência, pois o primeiro passou através dele. Da tristeza à cólera, da dúvida à certeza, da resignação a revolta... O patético comporta, a seu modo, esses dois aspectos: ele é ao mesmo tempo a passagem de um termo a outro, de uma qualidade a outra, e o surgimento súbito da nova qualidade que nasce da passagem cumprida. É ao mesmo tempo "compressão" e "explosão".[4] A *Linha Geral* divide sua espiral em duas partes opostas, "o Antigo" e "o Novo", e reproduz sua divisão, reparte suas oposições tanto de um lado quanto de outro: é o orgânico. Mas, na célebre cena da desnatadeira, assistimos a passagem de um momento ao outro, da desconfiança e da desesperança ao triunfo, do cano vazio a primeira gota, passagem que se acelera à medida que a qualidade nova se aproxima, a gota triunfal: é o patético, o pulo ou o salto qualitativo. O orgânico era o arco, o conjunto dos arcos, mas o patético é ao mesmo tempo a corda e a flecha, a mudança de qualidade, e o surgimento súbito da nova qualidade, sua elevação ao quadrado, à potência dois.

Do mesmo modo, o patético não implica apenas uma mudança no conteúdo da imagem, mas também a sua forma. Com efeito, a imagem deve mudar de potência, passar a uma potência superior. É o que Eisenstein chama de "mudança absoluta de dimensão", para opô-la às mudanças apenas relativas de Griffith. Entenda-se por mudança absoluta que o salto qualitativo é tanto formal quanto material. A inserção do

---

[4] Einsenstein, *Mémoires,* 10-18, pp. 283-284.

primeiro plano, em Eisenstein, marcará precisamente tal salto formal, uma mudança absoluta, isto é, uma elevação da imagem ao quadrado: em relação a Griffith, trata-se de uma função inteiramente nova do primeiro plano.[5] E se ele envolve uma subjetividade, é no sentido em que a consciência também é passagem para uma nova dimensão, elevação à segunda potência (que pode se efetivar por uma "série de primeiros planos crescentes", mas que também pode adotar outros procedimentos). De qualquer maneira, a consciência é o patético, a passagem da Natureza ao homem e a qualidade que nasce da passagem efetivada. É simultaneamente a tomada de consciência e a consciência atingida, a consciência revolucionária atingida, ao menos até certo ponto, que pode ser o ponto muito restrito de Ivã, o ponto apenas precursor de *Potemkin,* ou o ponto culminante de *Outubro.* Se o patético é desenvolvimento, é porque é desenvolvimento da própria consciência: é o salto do orgânico que produz uma consciência externa da Natureza e de sua evolução, mas também uma consciência interna da sociedade e de sua história, de um momento ao outro do organismo social. E há ainda outros saltos, em relações variáveis com os saltos da consciência, todos exprimindo novas dimensões, mudanças formais e absolutas, elevações a potências ainda superiores. É o salto na cor, como a bandeira vermelha de *Potemkin* ou o festim vermelho de *Ivã.* Com o sonoro e o falado, Eisenstein continuará descobrindo outras elevações de potência.[6] Mas, para nos restringirmos ao mudo, o salto qualitativo pode atingir mudanças formais ou absolutas que já constituem "enésimas" potências: a onda de leite em A *Linha Geral* será substituída por jatos de água (passagem a cintilação), depois por um fogo de artifício (passagem a cor) e finalmente por ziguezagues de cifras (passagem do visível ao legível). E deste ponto de vista que se pode tornar bem mais compreensível a "montagem de atrações", o conceito tão difícil de Eisenstein, que certamente não se reduz a um jogo de comparações nem mesmo de metáforas.[7] Parece-nos que as "atrações" consistem ora em representações teatrais ou circenses (a festa vermelha de *Iva),* ora em representações plásticas (as estátuas e esculturas em *Potemkin, e,* principalmente, em *Outubro)* que vêm prolongar ou

[5] Bonnitzer analisa esta diferença Eisenstein-Griffith (mudança de dimensão absoluta ou relativa) em *Le Champ Aveugle,* Cahier du Cinéma-Gallimard, pp. 30-32.

[6] Por exemplo, o que Eisenstein chama de "montagem vertical" em *The Film Sense,* Meridian Books, pp. 74 e segs.

[7] Em *La Non-indifférente Nature,* Eisenstein já insiste muito a respeito do caráter formal do salto qualitativo (e não apenas material). O que defîne este caráter é que deve haver nele elevação de potência da imagem. A "montagem de atrações" intervém necessariamente aqui. Os numeroso comentários suscitados pela montagem de atrações tal como ela é apresentada por Eisenstein em *Au-dela des bodes* (10-18) parecem-nos intermináveis, se não levarmos em conta as potências crescentes da imagem. E, deste ponto de vista, a questão de saber se Eisenstein renunciou a este procedîmento não se coloca: ele sempre precîsará dele na sua concepção do salto qualitativo.

substituir a imagem. Os jatos de água e de fogo em *A Linha Geral* são do mesmo tipo. Evidentemente, a atração deve ser tomada primeiramente no sentido espetacular. Mas também num sentido associativo: a associação de imagens como lei de atração newtoniana. Porém, o que Eisenstein chama de "cálculo atracional" marca, sobretudo, a aspiração dialética da imagem em ganhar novas dimensões, isto é, em saltar formalmente de uma potência numa outra. Os jatos de água e de fogo elevam a gota de leite a uma dimensão propriamente cósmíca. E é a consciência que se torna cósmica ao mesmo tempo que se torna revolucionária, tendo atingido, num último salto patético, o conjunto do orgânico em si mesmo, a terra, o ar, a água e o fogo. Assim, veremos mais tarde como a montagem de atrações está sempre fazendo o orgânico e o patético se comunicarem em ambos os sentidos.

Eisenstein substitui a montagem paralela de Griffith por uma montagem de oposições; a montagem convergente ou concorrente pela montagem de saltos qualitativos ("montagem por saltos"). Todas as espécies de novos aspectos da montagem a ela se aliam, ou melhor, dela decorrem, numa grande criação não só de operações práticas como de conceitos teóricos: nova concepção do primeiro plano, nova concepção da montagem acelerada, montagem vertical, montagem de atrações, montagem intelectual ou de consciência... Acreditamos na coerência deste conjunto orgânico-patético. E é isto o essencial da revolução de Eisenstein: ele confere a dialética um sentido propriamente cinematográfico, ele arranca o ritmo de sua avaliação unicamente empírica ou estética, como em Griffith; ele tem, do organismo, uma concepção essencialmente dialética. O tempo permanece uma imagem indireta que nasce da composição orgânica das imagens-movimento, *mas tanto o intervalo quanto o todo adquirem um novo sentido.* O intervalo, o presente variável, tornou-se o salto qualitativo que atinge a potência elevada do instante. Quanto ao todo como imensidão, não se trata mais de uma totalidade de reunião, que subsume partes independentes desde que existam umas para as outras, e que sempre pode ser aumentado se acrescentarmos partes ao conjunto condicionado, ou se reportarmos dois conjuntos independentes à idéia de um mesmo fim. E uma totalidade que se tornou concreta ou existente, onde as partes se produzem uma pela outra em seu conjunto, e o conjunto se reproduz nas partes, de tal modo que esta causalidade recíproca remete ao todo como causa do conjunto *e* de suas partes segundo uma finalidade interior. A espiral aberta nas duas extremidades não é mais uma maneira de congregar a partir de fora uma realidade empírica, mas o modo como a realidade dialética não pára de se produzir e crescer. As coisas mergulham, portanto, verdadeiramente *no*

tempo, e se tornam imensas, porque aí ocupam um lugar infinitamente maior que aquele que as partes têm no conjunto, ou que o conjunto tem em si mesmo. O conjunto e as partes de *Potemkin:* quarenta e oito horas, ou de *Outubro:* dez dias, ocupam no tempo, isto é, no todo, um lugar sem medida prolongado. E, em vez de se acrescentar ou de se comparar a partir de fora, as atrações são o próprio prolongamento ou esta existência interior no todo. Em Einsenstein, a concepção dialética do organismo e da montagem conjuga a espiral sempre aberta e o instante que sempre salta.

É sabido que a dialética tem várias leis pelas quais se define. Há a lei do processo quantitativo e do salto qualitativo: a passagem de uma qualidade a outra e o surgimento repentino da nova qualidade. Há a lei do todo, do conjunto e das partes. Há ainda a lei do Um e da oposição, da qual se diz que as duas outras dependem: o Um que se torna dois para atingir uma nova unidade. Se é possível falar de uma escola soviética da montagem, não é porque seus autores se assemelham, mas porque, na concepção dialética que lhes é comum, eles, ao contrário, diferem, estando cada um em afínidade com esta ou aquela lei que sua inspiração recria. É evidente que Pudovkin se interessa antes de tudo pela progressão da consciência, pelos saltos qualitativos de uma tomada de consciência: é deste ponto de vista que A *Mãe, O Fim de São Petersburgo e Tempestade sobre a Asia* formam uma grande trilogia. Lá está a Natureza em seu esplendor e em sua dramaturgia, o Neva levando suas geleiras, as planícies da Mongólia, mas enquanto impulsão linear que sustenta os momentos da tomada de consciência — da mãe, do camponês ou do mongol. E a arte mais profunda de Pudovkin é desvendar o conjunto de uma situação através da consciência que dela adquire um personagem, e de prolongá-lo até onde a consciência pode ir e agir (a mãe vigiando o pai que quer roubar os pesos do relógio, ou, em *O Fim de São Petersburgo, a* mulher que num relance avalia os elementos da situação: o policial, o copo de chá sobre a mesa, a vela fumegante, as botas do marido que chega[8]). Dovchenko é dialético de um outro modo, é obcecado pela relação triádica entre as partes, o conjunto e o todo. Se houve autor que soube fazer com que um conjunto e as partes mergulhassem num todo que lhes confere uma profundidade e uma extensão que não podem ser medidas pelos limites próprios do conjunto e das partes, este autor foi Dovchenko, muito mais que Eisenstein. É a fonte

[8] Cf. Jean Mitry, *Histoire du Cinéma Muet,* III, Ed. Universitaires, p. 306: "Então ela olha: o copo, as botas, o miliciano, depois se precipita sobre o copo e o atira de um só golpe na vidraça; o velho imediatamente se abaixa, percebe o policial e foge. Primeiramente simples copo de chá, depois elemento denunciador, meio de sinalização e salvador, este objeto (...) reflete sucessivamente uma atenção, um estado de espírito, uma intençào".

do fantástico e do feérico em Dovchenko. Ora há cenas que podem ser partes estáticas ou fragmentos descontínuos, como as imagens de miséria no início de *Arsenal, a* mulher prostrada, a mãe paralisada, o mujique, a semeadora, os mortos pelo gás (ou, ao contrário, as imagens bem-aventuradas de A *Terra,* os casais imóveis, sentados, de pé ou deitados). Ora um conjunto dinâmico e contínuo pode se constituir em determinado lugar, em determinado momento, por exemplo na taiga de *Fronteira.* A cada vez há a certeza de que um mergulho no todo vai fazer as imagens se comunicarem com um passado milenar, como o da montanha da Ucrânia e o tesouro dos citas em *Zvenigora, e* com um futuro planetário, como o de *Fronteira,* onde aviões trazem de todos os pontos do horizonte os construtores da nova cidade. Amengual falava da "abstração da montagem" que, através do conjunto ou dos fragmentos, conferia ao autor o "poder de falar fora do tempo ou do espaço reais".[9] Mas tal exterioridade é também a Terra, ou a verdadeira interioridade do tempo, isto é, o todo que muda e que, mudando de perspectiva, não pára de atribuir aos seres reais esse lugar desmesurado pelo qual tocam tanto o mais longínquo passado quanto o futuro profundo, e pelo qual participam do movimento de sua própria "revolução": como o avô que morre serenamente no início de A *Terra,* ou o avô de *Zvenigora,* que habita o interior do tempo. Lembrando Proust, esta estatura de gigantes que os homens adquirem no tempo, e que tanto separa as partes quanto prolonga um conjunto, é aquela que Dovchenko confere a seus camponeses, a que confere a *chtchors,* como a "seres lendários de uma época fabulosa".

De certo modo, em relação a Pudovkin e Dovchenko, Eisenstein podia se ver como chefe da escola, porque estava imbuído da terceira lei da dialética, a que parece conter as outras: o Um que se torna dois e restitui uma nova unidade, reunindo o todo orgânico e o íntervalo patético. Na verdade, eram três maneiras de conceber uma montagem dialética, e nenhuma delas devia agradar a crítica stalinista. Mas, o que havia de comum entre as três era a idéia de que o materialismo era antes de tudo histórico, e de que a Natureza só era dialética porque sempre integrada numa totalidade humana. Donde o nome dado por Eisenstein a Natureza: ela era "a não-indiferente". O que constitui, ao contrário, a originalidade de Vertov, é a afirmação radical de uma dialética da matéria em si

---

9 Amengal, *Dovchenko, Dossiers du Cinéma:* "A liberdade poética que ele exigia outrora da organização de fragmentos descontínuos, Dovchenko a consegue (em *Fronteira)* com uma decupagem de uma prodigiosa continuidade".

mesma. Como uma quarta lei, em ruptura com as três outras.[10] Evidentemente, o que Vertov mostrava era o homem presente na Natureza, suas ações, suas paixões, sua vida. Mas, se procedia por meio de documentários e atualidades, se recusava violentamente a encenação da Natureza e o roteiro da ação, era por uma razão profunda. Pouco importava que se tratasse de máquinas, paisagens, edificios ou homens: cada um, mesmo a mais encantadora camponesa ou a criança mais comovente, se apresentava como sistemas materiais em perpétua ínteração. Eram catalisadores, transformadores, conversores, que recebiam e restituíam movimentos, cuja velocidade, direção e ordem modificavam, fazendo a matéria evoluir para estados menos "prováveis", operando mudanças que não podem ser medidas por suas dimensões próprias. Não é que Vertov considerasse os seres como máquinas, mas sim que as máquinas tinham "coração", e "rolavam, tremiam, fremiam e lançavam raios", como o homem também podia fazer, com outros movimentos e em outras condições, mas sempre em interação uns com os outros. Tanto quanto os sistemas ditos mecanismos ou máquinas, o que Vertov descobria nas atualidades era a criança molecular, a mulher molecular, a mulher e a criança materiais. O importante eram todas as passagens (comunistas) de uma ordem que se desfaz a uma ordem que se constrói. Porém, entre dois sistemas ou duas ordens, entre dois movimentos, há necessariamente o intervalo variável. Em Vertov, o intervalo de movimento é a percepção, o olhar de relance, o olho. Simplesmente, o olho não é o olho demasiado imóvel do homem, é o olho da câmera, isto é, um olho na matéria, uma percepção tal como existe na matéria, tal como se estende de um ponto onde uma ação começa até o ponto onde vai a reação, tal como preenche o intervalo entre os dois, percorrendo o universo e batendo segundo seus intervalos. A correlação entre uma matéria não humana e um olho sobre-humano é a própria dialética, pois é, principalmente, a identidade de uma comunidade da matéria com um comunismo do homem. E a própria montagem estará sempre adaptando as transformações de movimentos no universo material ao intervalo de movimento no olho da câmera: o ritmo. É preciso dizer que a montagem já se encontrava em toda parte, nos dois momentos precedentes. Ela se encontra antes do ato de filmar, na escolha do material, isto é, das porções de matéria, às vezes muito distantes ou longínquas, que vão entrar em interação (a vida como ela é). Ela se encontra na filmagem, nos intervalos ocupados pelo olho-câmera (o

---

[10] A questão de saber se a única dialética que existe é bînária, ou se se pode falar de uma dialética da Natureza em si própria (ou da matéria) sempre agitou o marxismo. Sartre a relança na *Crítica da Razão Dialética,* ao afirmar o caráter humano de toda dialética.

câmera que segue, corre, entra, sai, em suma, a vida no filme). Ela se encontra depois da filmagem na sala de montagem, onde material e tomada são confrontados um com o outro (a vida do filme), e nos espectadores, que confrontam a vida no filme e a vida como ela é. São esses os três níveis explicitamente mostrados como coexistentes em *O Homem da Câmera, mas* que já inspiravam toda a obra precedente.

Dialética não era só uma palavra para os cineastas soviéticos. Era, ao mesmo tempo, a prática e a teoria da montagem. Mas enquanto os três outros grandes autores se serviam da dialética para transformar a composição orgânica das imagens-movimento, Vertov encontrava aí o meio de romper com ela. Ele acusava seus rivais de continuarem a reboque de Griffith, e de um cinema a americana ou de ***um*** idealismo burguês. Em seu entender, a dialética devia romper ***com*** uma Natureza ainda excessivamente orgânica e com um homem muíto facilmente patético. Vertov esforçava-se para que o todo se confundisse com o conjunto infinito da matéria, e para que o intervalo se confundisse com um olho na matéria, câmera. Como os outros, tampouco encontrará compreensão na crítica oficial. Mas terá levado ao extremo um debate interior a dialética, que Eisenstein sabe muito bem resumir quando ultrapassa a polêmica. É o par "matéria-olho" que Vertov opõe ao par "Natureza-homem", "Natureza-punho", "Natureza-soco" (orgânico-patético)[11]

3

Também na escola francesa do pré-guerra (da qual Gance foi, sob certos aspectos, o chefe reconhecido), assistimos a uma ruptura com o princípio da composição orgânica. Não se trata, entretanto, de vertovismo, mesmo moderado. Seria o caso de se falar de um impressionismo, para melhor opô-lo ao expressionismo alemão? O que poderia definir a escola francesa seria antes uma espécie de cartesianismo: são autores que se interessam principalmente pela *quantidade de movimento e* pelas relações métricas que permitem defini-la. Eles devem tanto a Griffith quanto aos soviéticos, e também almejam superar o que permanecia empírico em Griffith, com vistas a uma concepção mais científica, desde que ela servisse a inspiração do cinema e

[11] Einsenstein reconhece que o método Vertov pode convir, uma vez que o homem tenha atingido seu pleno "'desenvolvimento". "Não é de um cine-olho que precisamos, mas de um cine-punho. O cinema soviético deve rachar os crânios e não apenas 'reunir milhões de olhos'". Cf. *Au-delà des Étoiles, p.* 153.

até a unidade das artes (é a mesma preocupação com a "ciência" que se encontra na pintura dessa época). Ora, os franceses se afastam da composição orgânica, mas também não entram na composição dialética, elaborando, em vez, uma extensa composição mecânica das imagens-movimento. Trata-se, no entanto, de um termo ambíguo. Que se considere algumas cenas que se tornaram antológicas no cinema francês: a quermesse de Epstein *(Coeur Fidèle),* o baile de L'Herbier *(El Dorado), as* farândolas de Grémillon (a partir de *Maldone).* Evidentemente, numa dança coletiva há uma composição orgânica dos dançarinos e uma composição dialética de seus movimentos, não apenas lentos e rápidos, mas retos e circulares, etc. Entretanto, mesmo reconhecendo estes movimentos, pode-se extrair ou abstrair deles um único corpo que seria "o" dançarino, o corpo único de todos esses dançarinos, e um único movimento que seria "o" fandango de L'Herbier, o movimento que se tornou visível de todos os fandangos possíveis.[12] Os móveis são sobrepujados para' extrair um máximo de quantidade de movimento num dado espaço. É assim que Grémillon filma sua primeira farândola num espaço fechado que propicia um máximo de movimento: e das outras farândolas, nos filmes seguintes, não se deve dizer que são outras, mas sim que são sempre "a" farândola cujo mistério, isto é, a quantidade de movimento, Grémillon não cansa de extrair; um pouco como Monet não pára de pintar "a" Ninféia.

No limite, a dança seria uma máquina cujas peças seriam os dançarinos. Com efeito, o cinema francês se serve da máquina de duas maneiras, para obter uma composição mecânica das imagens-movimento. Um primeiro tipo de máquina é o autômato, máquina simples ou mecanismo de relojoaria, configuração geométrica de partes que combinam, superpõem ou transformam movimentos no espaço homogêneo, segundo as relações pelas quais passam. O autômato não atesta, como no expressionismo alemão, uma outra vida ameaçadora que mergulharia na noite, mas sim um claro movimento mecânico enquanto lei de máximo para um conjunto de imagens que reúne, homogeneizando-se, as coisas e os seres vivos, o animado e o inanimado. Os títeres, os transeuntes, os reflexos de títeres, as sombras dos transeuntes vão entrar em sutilíssimas relações de reduplicação, de alternância, de retorno

[12] Epstein, *Écrits sur le Cinéma,* II, Seghers, p. 67 (a propósito de L'Herbier): "Através de um fiou progressivamente acentuando, os dançarinos perdem pouco a pouco suas diferenças pessoais, deixam de ser reconhecíveis enquanto indivíduos distintos, para se confundirem num termo visual comum: o dançarino, elemento doravante anônimo, impossível de discernir de vinte ou cinqüenta elementos equivalentes, cujo conjunto vem constituir uma outra generalidade, uma outra abstração: não aquele fandango ou este aqui, mas o fandango, isto é, a estrutura que se tornou visível do ritmo musical de todos os fandangos". *(Flou: imagem* ligeiramente desfocada. N. T.).

periódico e de reação em cadeia que constituem o conjunto ao qual deve ser atribuído o movimento mecânico. É o que ocorre na fuga da jovem em *O Atalante,* de Vigo, mas também em Renoir, desde o sonho de *La Petite Marchande d'Allumettes até a* grande composição de *A Regra do Jogo.*[*] É, evídentemente, René Clair quem confere a maior generalidade poética a esta fórmula, e dá vida a abstrações geométricas num espaço homogêneo, luminoso e cinza, sem profundidade.[13] O objeto concreto, o objeto do desejo, aparece como motor ou mola que age no tempo, *primum movens,* que desencadeia um movimento mecânico para o qual conspira um número cada vez maior de personagens; estes, por sua vez, aparecem no espaço como partes de um conjunto crescente mecanizado *(História do Chapéu de Palha, Le Million).* O individualismo é, em toda parte, o essencial: o próprio indivíduo se posta atrás dó objeto, ou melhor, desempenha ele mesmo o papel de mola ou motor que desenvolve seus efeitos no tempo, fantasma, ilusíonista, diabo ou sábio louco, destinado a se apagar quando o movimento que ele determina tiver chegado ao máximo, ou quando o tiver superado. Então, tudo voltará a ordem. Em suma, um balé automático em que o próprio motor circula através do movimento. O outro tipo de máquina é a máquina a vapor, a fogo, a potente máquina energética que produz o movimento a partir de outra coisa, e afírma incessantemente uma heterogeneidade cujos termos ela liga, o mecânico e o vivo, o interior e o exterior, o mecânico e a força, num processo de ressonância interna ou de comunicação amplificadora.[*] Ao elemento cômico e dramático se substitui um elemento épico ou trágico. Desta vez a escola francesa se distingue particularmente dos soviéticos, que puseram constantemente em cena grandes máquinas de energia (não apenas Eisenstein e Vertov, mas a obra-prima de Tourine, *Turksib).* Para eles, o homem e a *má*quina formavam uma unidade dialética ativa, que sobrepujava a oposição entre o trabalho mecânico e o trabalhador humano, enquanto os franceses concebiam a unidade cinética da quantidade de movimento em uma máquina, e a direção do movimento numa alma, afirmando esta unidade como uma Paixão que devia ir até a morte. Os estados pelos quais passam o novo motor e o movimento mecânico se ampliam até a escala do cosmos, assim como os estados pelos quais passam o novo indivíduo e os conjuntos humanos elevam-se

---

[*] Título brasileiro usado na exibição do filme em televisão. (N. T.)

[13] Cf. as análises de Berthélémy Amengual em *René Clair,* Seghers. Amengual analisa também o papel do autômato em Vigo, opondo-o ao expressionismo: *Jean Vigo, Ètudes Cinema^{tog}raphiques,* pp. 67-72.

[*] A tradução não permite a distinção entre os dois usos do termo mecânico. Usado pela primeira vez na frase (mécanique), trata-se do adjetivo mecânico, e se refere ao modo de funcionamento de uma máquína; usado pela segunda vez (mécanicien), é um substantivo e se refere ao profissional que lida com as máquinas.

até a escala de uma alma do mundo nesta outra união do homem e da máquina. Por isso é inútil querer distinguir dois tipos de imagens em *A Roda,* de Gance: as do movimento mecânico, que teriam conservado sua beleza, e as da tragédia, tida como tola e pueril. Os momentos do trem, sua velocidade, sua aceleração, sua catástrofe não são separáveis dos estados do mecânico, desde Sísifo no vapor e de Prometeu no fogo até Édipo na neve. A união cinética do homem e da máquina definirá uma Besta Humana, muito diferente da marionete animada, cujas novas dimensões Renoir também saberá explorar, retomando de maneira definitiva a herança de Gance.

Uma arte abstrata deveria daí provir, onde ora o movimento puro se destacava de objetos deformados por abstração progressiva, ora, de elementos. geométricos em transformação periódica, um grupo de transformação afetando o conjunto de um espaço. Era a busca de um cinetismo enquanto arte propriamente visual, e que colocava, a partir do mudo, o problema de uma relação da imagem-movimento com a cor e com a música. *Le Ballet Mécanique,* do pintor Fernand Léger, inspirava-se mais em máquinas simples, enquanto *Photogénies,* de Epstein, *La Photogénie Mécanique,* de Grémillon, nas máquinas industriais. Um impulso ainda mais profundo atravessava o cinema francês — como veremos —, uma preferência generalizada pela água, o mar ou os rios (L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). Não se tratava, em absoluto, de uma renúncia à mecânica, mas, ao contrário, da passagem de uma mecânica dos sólidos a uma mecânica dos fluidos, que, de um ponto de vista concreto, iria opor um mundo ao outro e, de um ponto de vista abstrato, iria encontrar na imagem líquida uma nova extensão da quantidade de movimento no seu conjunto: melhores condições para passar do concreto ao abstrato, uma possibilidade maior de comunicar aos movimentos uma duração irreversível independentemente de suas características figurativas, uma potência mais apta a extrair ao movimento da coisa movida.[14] Havia uma forte presença da água no cinema americano e no cinema soviético, tão favorável quanto devastadora; mas, para o melhor ou para o pior, ela era confrontada e reportada a fins orgânicos. É a escola francesa que libera a água, que lhe dá finalidades próprias e faz dela a forma do que não tem consistência orgânica.

---

[14] Sobre este cinema cinétîco abstrato e suas concepções do ritmo, cf. Jean Mitry, *Le Cinéma Expérimental,* Seghers, caps. IV, V, X. Mitry coloca o problema da imagem visual, que não tem as mesmas possibilidades rítmicas que a imagem musical. Nas suas próprias tentativas, Mitry mesmo passará do sólido *(Pacific 231) ao* líquido *(Images pour Débussy)* para resolver uma parte de seus problemas.

Quando Delluc, Germaine Dulac, Epstein falam de "fotogenia", não se trata, evidentemente, da qualidade da fotografia, mas, ao contrário, de definir a imagem cinematográfica na sua diferença com relação a foto. A fotogenia é a imagem enquanto "majorada" pelo movimento.[15] O problema é precisamente o de definir esta ma*jorante.* Ela implica primeiramente o intervalo de tempo como presente variável. Desde seu primeiro filme, *Paris qui Dort,* René Clair impressionara Vertov ao destacar tais intervalos como pontos em que o movimento se detém, recomeça, se inverte, se acelera ou se reduz: uma espécie de diferencial do movimento.[16] Mas, nesse sentido, o intervalo se efetua como uma unidade numérica que produz na imagem um máximo de quantidade de movimento *em relação a outros fatores determináveis, e* que varia de uma imagem à outra segundo a variação desses próprios fatores. Esses fatores são de espécies muito diferentes: a natureza e as dimensões do espaço enquadrado, a repartição do que é móvel e do que é fixo, o ângulo do enquadramento, a objetiva, a duração cronométrica do plano, a luz e as suas gradações, suas tonalidades, mas também as tonalidades figurais e afetivas (mesmo sem levar em conta a cor, o ruído no falado e a música). Entre o intervalo ou a unidade numérica e estes fatores, há um conjunto de *relações métricas* que constituem os "números", o ritmo, e dão a "medida" da maior quantidade de movimento relativa. Sem dúvida, a montagem sempre implicara tais cálculos empíricos ou intuitivos, por um lado, tendendo, por outro, a uma certa cientificidade.[17] Mas o que parece próprio da escola francesa, neste sentido cartesiana, é ao mesmo tempo elevar o cálculo além da sua condição empírica, a fim de fazer dele uma espécie de "álgebra" — de acordo com o termo de Gance — e, a cada vez, dele fazer resultar o máximo possível de quantidade de movimento como função de todas as variáveis, ou forma do que excede o orgânico. Os interiores monumentais de L'Herbier, em cenários de Léger ou de Barsacq *(L'Inhumaine, L'Argent) seriam* o melhor exemplo de um espaço submetido a relações métricas, segundo as quais as forças ou os fatores que nele se exerce determinam a maior quantidade de movimento.

Ao contrário do que se passa no expressionismo alemão, tudo existe para o movimento, até a luz. Evidentemente, a luz não é só um fator que

---

[15] Epstein, *ibidem,* I, pp. 137-138.

[16] A análise do filme de René Clair e de suas relações com Vertov por Anette Michelson, "L'homme a la caméra, de la magie à l'épistémologie", *in Cinéma, Théorie, Lectures,* Klincksieck, pp. 305-307. (A extinta revista *Cine-olho* publicou uma tradução deste texto por Vinicius Dantas sob o título de "O homem da câmera: de mágico a epistemólogo": *Cine-olho,* n° 8-9, °ut.-dez., s. d., N. T.)

[17] Cf., por exemplo, em Eisenstein *(Film Form,* "Methods of montage") a montagem métrica e suas seqüências: montagem rítmica, tonal, harmónica. Todavia, em Eisenstein trata-se mais de proporções orgânicas que de relações propriamente métricas.

vale apenas pelo movimento que conduz, sofre ou mesmo condiciona. Há um luminismo francês criado por grandes fotógrafos (como Perinal), onde a luz vale por si própria. *Mas* justamente o que ela já é por si própria é movimento, puro movimento de extensão que se realiza no cinza, em "uma imagem em camafeu que joga com todas as nuanças no cinza".[18] Trata-se de uma luz que não pára de circular num espaço homogêneo, e cria formas luminosas mais por sua mobilidade própria do que por seu encontro com objetos que se deslocam. O célebre cinza luminoso da escola francesa já é como uma cor-movimento. Ela não é, a maneira de Eisenstein, a unidade dialética que se divide em preto e branco, ou que resulta de ambos como nova qualidade. Mas é menos ainda, à maneira expressionista, o resultado de um violento combate entre a luz e *as* trevas, ou de um amplexo do claro com o escuro. O cinza ou a luz como movimento é o movimento alternativo. Sem dúvida, trata-se de uma originalidade da escola francesa: ter substituído a oposição dialética e o conflito expressionista pela alternância. Podemos encontrá-la em seu grau mais elevado em Grémillon: á alternância regular entre a luz e a sombra, que o farol torna móvel em *Gardiens de Phare,* mas também a alternância entre a cidade diurna e a cidade noturna em *O Homem que Vivia Duas Vidas.* Há alternância em extensão, e não conflito, porque, de ambos os lados, é a luz, luz do Sol e luz da Lua, paisagem lunar e paisagem solar, que se comunicam no cinza e passam por todas as nuanças. Tal concepção da luz deve muito, apesar das aparências, ao colorismo de Delaunay.

E evidente que até agora a maior quantidade de movimento deve ser entendida como um máximo relativo, pois ela depende da unidade numérica escolhida como intervalo, dos fatores variáveis de que é função, das relações métricas entre os fatores e a unidade que dão uma forma ao movimento. Considerando todos esses elementos, é a "melhor" quantidade de movimento. O *máximo* é qualificado a cada vez, ele próprio é uma qualidade: fandango, farândola, balé, etc. De acordo com as variações do presente, ou com as contrações e dilatações do intervalo, poder-se-á dizer que um movimento lentíssimo realiza a maior quantidade de movimento possível, tanto quanto um movimento rapidíssimo no outro caso: se A *Roda,* de Gance, fornecia um modelo de movimento cada vez mais rápido, com a montagem acelerada, A *Queda da Casa de Usher,* de Epstein, permanece a obra-prima de uma câmera lenta que também constitui o *máximo* de movimento em uma forma infinitamente estirada.

[18] Noel Burch, *Marcel L'Herbier, p.* 139. Cf. também as observações de Amengual a propósito da luz em Rene Clair (p. 50) e sobretudo em Vigo (p. 72): "dessacralização das trevas do expressionismo". E, sobre Grémillon, Mireille Latil, *in Cinématographe, n°* 40, out. 1978.

No ponto em que estamos, devemos então passar ao outro aspecto, isto é, *ao* absoluto da quantidade de movimento, ao *máximo* absoluto. Longe de se contradizerem, esses dois aspectos são estritamente inseparáveis e se implicavam mutuamente, se supunham desde o início. Já em Descartes existe uma quantificação eminentemente relatíva do movimento nos conjuntos variáveis, mas também uma quantidade absoluta de movimentos no todo do universo. O cinema recobra essa correlação necessária em suas condições mais íntimas: por um lado, o plano está voltado para conjuntos enquadrados, e introduz entre seus elementos um máximo de movimento relativo; por outro, está voltado para o todo que muda, cuja mudança se exprime num máximo absoluto de movimento. A diferença não é simplesmente entre cada imagem por si própria (enquadramento) e as relações entre imagens (montagem). O movimento da câmera já introduz várias imagens numa única, com reenquadramentos, e faz também com que uma única imagem possa exprimir o todo. Isso é particularmente sensível em Abel Gance, que em *Napoleão* se vangloria de ter liberado a câmera não só de seus trilhos terrestres mas até de suas relações com um homem que a carrega, para colocá-la sobre um cavalo, lançá-la como uma arma, fazê-la rolar como uma bola, faze-la precipitar-se em hélice no mar.[19] Entretanto, a observação precedente que emprestávamos de Burch continua valendo: na maioria dos autores que abordamos neste capítulo, o movimento de câmera fica reservado para momentos notáveis, enquanto o puro movimento ordinário remete a uma sucessão de planos fixos. De tal modo que a montagem se encontra de ambos os lados do plano: do lado do conjunto enquadrado, que não se contenta com uma única imagem, mas manifesta o movimento relativo numa seqüência onde muda a unidade de medida (reenquadramento); do lado do todo do filme, que não se contentará com uma sucessão de imagens, mas se exprimirá num movimento absoluto, cuja natureza é preciso descobrir agora.

Kant dizia que enquanto a unidade de medida (numérica) for homogênea pode-se ir facilmente até o infinito, mas abstratamente. Quando a unidade de medida é variável, ao contrário, a imaginação se choca rapidamente com um limite: além de uma curta seqüência, ela não consegue mais ***compreender*** o conjunto das grandezas e dos movimentos que apreende sucessivamente. E, no entanto, o Pensamento, a Alma, em virtude de uma experiência que lhe é própria, deve compreender *em* um *todo* o conjunto dos movimentos na Natureza ou no Universo. Isto é o que Kant chama de sublime matemático: a imaginação

---

[19] Abel Gance, *in L'Art du Cinema,* de Pierre Lherminier, Seghers, pp. 163-167.

dedica-se a apreensão dos movimentos relativos, onde esgota rapidamente suas forças ao converter as unidades de medida, mas o pensamento deve atingir aquilo que ultrapassa toda imaginação, isto é, o conjunto dos movimentos como todo, máximo absoluto de movimento, movimento absoluto que se confunde em si mesmo com o incomensurável ou o desmedido, o gigantesco, o imenso, abóbada celeste ou mar sem limites.[20] É o segundo aspecto do tempo, não mais o intervalo enquanto presente variável, mas o todo fundamentalmente aberto, como imensidão do futuro e do passado. Não é mais o tempo como sucessão de movimentos e de suas unidades, mas o tempo como simultaneísmo e simultaneidade (pois a simultaneidade pertence tanto ao tempo quanto a sucessão, ela é o tempo como todo). Ë esse ideal do simultaneísmo que sempre perseguiu o cinema francês, assim como inspirava a pintura, a música e até a literatura. Evidentemente, pode-se imaginar que é possível e fácil passar do primeiro ao segundo aspecto: não é a sucessão infinita por direito e, quer se acelere cada vez mais, quer se estire infinitamente, não tem ela por limite uma simultaneidade da qual se apropria no infinito? É nesse sentido que Epstein falará da "sucessão rápida e angular que tende para o círculo perfeito do simultaneísmo impossível".[21] Vertov, ou ainda os futuristas, poderiam ter falado deste modo. Entretanto, na escola francesa há dualismo entre os dois aspectos: o movimento relativo é da matéria, e descreve os conjuntos que nela podemos distinguir ou fazer comunicar pela "imaginação", enquanto o movimento absoluto é do espírito, e exprime o caráter psíquico do todo que muda. De modo tal que não se passa de um ao outro jogando com unidades de medida, por maiores ou menores que sejam, mas somente atingindo algo de desmedido, Demasia ou Excesso em relação a qualquer medida, que não pode ser concebido por uma alma pensante. Em *L'Argent,* de L'Herbier, Noel Burch destaca um caso particularmente interessante desta construção de um todo do tempo necessariamente desmedido.[22] Mesmo assim, a aceleração ou o retardamento do movimento relativo, a relatividade essencial da unidade de medida, as dimensões do cenário desempenham um papel indispensável; mas acompanham ou condicionam o outro aspecto em vez de se incumbirem eles próprios da passagem. É

---

[20] Kant, *Critique du jugement, §* 36.

[21] Epstein, *ibidem,* p. 67.

[22] Burch pergunta como *L´Argent* pode oferecer uma tal impressão de movimento na medida que os grandes movimentos de câmera são relativamente raros. Ora, o caráter monumental do cenário (por exemplo, um grande salão) implica sem dúvida deslocamentos de personagens muito amplos, mas nem por isso explica nossa impressão de um máximo absoluto de movimento. Burch descobre a explicação numa multiplicação de planos para uma dada seqüência: trata-se de uma "supersaturação" que produz um efeito desmesurado, e nos faz ultrapassar as relações entre grandezas relativas *(Marcel L'Herbier,* pp. 146-157).

que o dualismo francês mantém a diferença entre o espiritual e o material, mesmo mostrando a complementaridade dos dois: não só em Gance como em L'Herbier, como no próprio Epsteín. Observou-se freqüentemente que a escola francesa dera tanta importância e desenvolvimento à imagem subjetiva quanto o expressionismo alemão, embora de outra maneira. De fato, ela resume por excelência o dualismo e a complementaridade dos dois temas: de um lado, multiplica o máximo relativo de quantidade de movimento possível, ao adicionar o movimento de um corpo que vê ao movimento dos corpos vistos; mas, de outro, constitui nessas condições o máximo absoluto da quantidade de movimento em relação a uma Alma independente que "envolve" e "precede" os corpos.[23] É o caso do célebre fiou *na* dança de *El Dorado.*

Foi Gance quem trouxe esse espiritualismo e esse dualismo ao cinema francês. O que se percebe claramente nos dois aspectos que a montagem assume em sua obra. De acordo com o primeiro, que Gance não pretende ter inventado mas que comanda o desenrolar da película, o movimento relativo encontra sua lei numa "montagem vertical sucessiva" — um caso célebre é a montagem acelerada tal como aparece em *A Roda, e* também em *Napoleão. Mas* o movimento absoluto se define por uma figura inteiramente diferente, que Gance denomina "montagem horizontal simultânea", e que encontrará em *Napoleão* suas duas formas principais: por um lado, a utilização original das sobre-impressões, por outro, a invenção da tela tríplice e da polivisão. Ao sobrepor um vasto número de sobre-impressões (as vezes dezesseis), ao introduzir entre elas pequenos deslocamentos temporais, ao acrescentar algumas e retirar outras, Gance sabe perfeitamente que o espectador não verá o que está sobreposto: a imaginação é como que ultrapassada, excedida, atinge rapidamente o seu limite. Mas Gance conta com o efeito de todas estas sobre-impressões na alma, com a constituição de um ritmo de valores adicionados e suprimidos que dá a alma a idéia de um todo enquanto sentimento de uma desmesura e de uma imensidão. Ao inventar a tela tríplice, Gance obtém a simultaneidade de três aspectos de uma mesma cena ou de três cenas diferentes, e constrói ritmos ditos "não-retrogradáveis", ritmos cujos dois extremos são a retrogradação um do outro, com um valor central comum a ambos. Unindo a simultaneidade de sobre-impressão com a simultaneidade de contra-impressão, Gance constitui realmente a imagem como o movimento absoluto do todo que muda.. Não se trata mais do domínio relativo do intervalo variável, da aceleração ou do retardamento cinéticos na matéria, mas sim do domínio absoluto da simultaneidade

[23] Cf. Abel Gance, *ibidem.*

luminosa, da luz em extensão, do todo que muda e que é Espírito (grande hélice espiritual em vez de espiral orgânica, hélice que em Gance e em L'Herbier as vezes se manifestará diretamente no movimento da câmera). Seria este o ponto de encontro com o "simultaneismo" de Delaunay.[24]

Em suma: com Gance, o que a escola francesa inventa é o cinema do sublime. A composição das imagens-movimento oferece sempre a imagem do tempo sob seus dois aspectos, o tempo como intervalo e o tempo como todo, o tempo como presente variável e o tempo como imensidão do passado e do futuro. Por exemplo, em Napoleão, de Gance, a referência constante ao homem do povo, ao rabugento e a cantineira introduz o presente crônico de um testemunho imediato ingênuo na imensidão épica de um futuro e de um passado reflexos.[25] Em René Clair, ao contrário, estaremos sempre encontrando, numa forma encantadora e feérica, este todo do tempo que se confronta com as variações do presente. Ora, o que aparece, assim, com a escola francesa é uma nova maneira de conceber os dois signos do tempo: o intervalo tornou-se a unidade numérica variável e sucessiva que entra em relações métricas com os outros fatores, definindo em cada caso a maior quantidade relativa de movimento na matéria e para a imaginação; o todo tornou-se o Simultâneo, o desmesurado, o imenso, que reduz a imaginação a impotência e a confronta com o seu próprio limite, fazendo nascer no espírito o puro pensamento de uma quantidade de movimento absoluto que exprime toda a sua história ou sua mudança, seu universo. É exatamente o sublime matemático de Kant. Dessa montagem, dessa concepção da montagem, dir-se-á que é matemático-espiritual, extensivo-psíquica, quantitativo-poética (Epstein falava de "filosofia").

Poder-se-ia opor ponto por ponto a escola francesa ao expressionismo alemão. Ao "mais movimentos" corresponde o "mais luz"! O movimento é desencadeado, mas a serviço da luz, para fazê-la cintilar, formar ou deslocar estrelas, multiplicar reflexos, traçar réstias brilhantes, como na grande cena de *music-hall* de *Variétés,* de Dupont, ou no sonho de A *Última Gargalhada,* de Murnau. Evidentemente, a luz é movimento, e a

---

[24] Delaunay se opõe aos futuristas, para quem a simultaneidade é o limite de um movimento cinético cada vez mais rápido. Para Delaunay, ela não tem nada a ver com o movimento cinético, mas com uma pura mobilidade da luz, que cria suas formas luminosas e coloridas, e as compreende em discos e hélices que são da natureza do tempo. Foi através de Blaise Cendrars que os cineastas franceses puderam ficar a par das concepções de Delaunay. Cf. o texto de Gance "Le temps de l'image éclatée", *in* Sophie Daria, *Abel Gance Hier et Demain,* Ed. la Palatine. Num sentido próximo, existe em Messiaen um simultaneismo musical, que é definido precisamente pelos "ritmos com valor acrescentado" e pelos "ritmos não retrogradáveis" (Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen,* Julliard, pp. 65 e segs.).

[25] Cf. O papel de Fleuri tal como foi analisado por Norman King através dos projetos sucessivos de Gance: "Une épopée populiste", ***Cinématographe,*** nP 83, nov. 1982.

imagem-movimento e a imagem-luz são as duas faces de uma mesma aparição. Mas não é do mesmo modo que há pouco a luz era um imenso movimento de extensão e que agora se apresenta no expressionismo como um poderoso movimento de intensidade, o movimento intensivo por excelência. Há, efetivamente, uma arte cinética abstrata (Richter, Ruttmann), mas a quantidade extensiva, o deslocamento no espaço, são como o mercúrio que mede indiretamente a quantidade intensiva, sua elevação e queda. A luz e a sombra deixam de constituir um movimento alternativo em extensão, e entram agora em intenso combate, que comporta vários estágios.

Em primeiro lugar, a força infinita da luz opõe a si mesma as trevas, como uma força igualmente infinita, sem a qual não poderia se manifestar. Ela se opõe às trevas para se manifestar. Não se trata, portanto, de um dualismo, tampouco de uma dialética, pois estamos fora de qualquer unidade ou totalidade orgânica. Trata-se de uma oposição infinita, tal como já aparece em Goethe e nos românticos: a luz não seria nada, pelo menos nada de manifesto, sem o opaco ao qual *se* opõe e que a torna visível.[26] A imagem visual divide-se, portanto, em duas segundo uma diagonal ou uma linha dentada, de modo tal que restituir a luz, como diz Valéry, "supõe uma pálida metade de sombra". Trata-se não só de uma divisão da imagem ou do plano, que já encontramos em *Homunculus,* de Rippert, e reencontramos em Lang, em Pabst, mas também de uma matriz de montagem, em *A Noite de São Silvestre* de Pick, que opõe a opacidade da espelunca à luminosidade do hotel elegante: ou em *Aurora,* de Murnau, que opõe a cidade .luminosa ao pântano opaco. Em segundo lugar, o afrontamento das duas forças infinitas determina um ponto zero, em relação ao qual toda luz é um grau infinito. Com efeito, cabe a luz envolver uma relação com o negro como nega-cão = 0, em função da qual ela se define como intensidade, quantidade intensiva. O instante aparece aqui (contrariamente a unidade e a parte extensivas) como aquilo que apreende a grandeza ou o grau luminoso em relação ao negro. Por isso o movimento intensivo é inseparável de uma queda, ainda que virtual, que exprime apenas esta distância do grau de luz até zero. Só a idéia da queda mede o grau até onde *sobe a* quantidade intensiva, e, mesmo em sua maior glória, a luz da Natureza cai e não pára de cair. Portanto é preciso também que a idéia de

[26] A propósito da luz e de suas relações com as trevas ou o opaco o texto de base é a *Théorie des Couleurs,* de Goethe (Ed. Triades). Eliane Escoubas faz uma excelente análise desta teoria, que pode comportar muitas aplicações cinematográficas: "L'oeil du tenturier", *Critique, n°* 418, março 1982. A luz expressionista é goethiana, tanto quanto a luz francesa — próxima de Delaunay — era newtoniana. É verdade que a teoria de Goethe comporta um outro aspecto que encontraremos mais tarde: a pura relação da luz com o branco.

queda se realize e se torne uma queda real ou material nos seres particulares. A luz tem apenas uma queda ideal, mas o dia, este, tem uma queda real: esta é a aventura da alma individual, tragada por um buraco negro, da qual o expressionismo nos oferecerá exemplos vertiginosos (em Murnau, a queda de Margarida no *Fausto, a* do último dos homens, engolido pelo buraco negro das toaletes do grande hotel em A *Última Gargalhada,* ou, em Pabst, a de Lulu em A *Caixa de Pandora).*

Eis que a luz enquanto grau (o branco) e o zero (o negro) entram em relações concretas de contraste ou de mistura. Como vimos, é toda a série contrastada das linhas brancas e das linhas negras, dos raios de luz e dos traços de sombra: um mundo estriado, listado, que aparece já em Wiene nas telas pintadas do *Gabinete do Dr. Caligari, mas* que assume todos os seus valores luminosos com Lang, nos *Nibelungos* (por exemplo, a luz no mato ou os fachos através das janelas). Ou então é a série mista do claro-escuro, a transformação contínua de todos os graus constituindo "uma gama fluida de gradações que se sucedem sem parar" — Wegener e sobretudo Murnau serão os mestres dessa fórmula. É verdade que os grandes autores foram capazes de fazer progressos em ambas, e Lang soube atingir os claros-escuros mais sutis *(Metrópoles), assim* como Murnau foi capaz de traçar os raios mais contrastados: assim, em *Aurora,* a cena da busca da afogada começa com as estrias luminosas dos faróis sobre as águas negras, e de repente dá lugar às transformações de um claro-escuro que degrada os tons ao longo de todo o seu percurso. Por mais que difira do expressionismo (principalmente em sua concepção do tempo e da queda das almas), Stroheim toma dele o tratamento da luz e aparece como um luminista tão profundo quanto Lang e mesmo Murnau: ora é uma série de estrias como as barras luminosas que as persianas semifechadas projetam sobre a cama, o rosto e o busto da mulher adormecida, em *Esposas Ingênuas,* ora são todos os graus de claro-escuro com contraluz e jogos de fiou, no jantar de *Minha Rainha.*[27]

Em tudo isso o expressionismo rompia com o princípio de composição orgânica instaurado por Griffith, e que a maioria dos dialéticos soviéticos tinha retomado. Mas fazia essa ruptura de maneira completamente diferente da escola francesa. O que ele invoca não é a clara mecânica da quantidade de movimento no sólido ou no fluido, mas sim uma obscura vida pantanosa onde mergulham todas as coisas, que são ou retalhadas

---

[27] Lotte Eisner, "Note sur le style Stroheim", *Cahiers du Cinéma, nº* 67, jan. 1957. É **no** *Écran Démoniaque* ("Encyclopédie du Cinéma") que Lotte Eisner analisa constantemente os **dois** procedimentos, os estriamentos e os claros-escuros do expressionismo; e no seu *Murnau, Le Terrain Vague,* particularmente pp. 88-89 e 162. (0 filme *Minha Rainha é* também conhecido pelo seu título original *Queen Kelly.* N. T.)

pelas sombras ou escondidas nas brumas. A *vida não-orgânica das coisas, uma vida* terrível que ignora a moderação e os limites do organismo — tal é o primeiro Principio do expressionismo, válido para a Natureza inteira, isto é, para o espírito inconsciente perdido nas trevas, luz que se tornou opaca, *lumen opacatum.* Deste ponto de vista, as substâncias naturais e os produtos artificiais, os candelabros e as árvores, a turbina e o Sol não têm mais diferença. Um muro que vive é algo assustador; mas são também os utensílios, os móveis, as casas e seus tetos que se inclinam, se apertam, espreitam ou tragam. São as sombras das casas que perseguem aquele que corre na rua.[28] Em todos esses casos, não é o mecânico, é o vital como potente germinalidade pré-orgânica, comum ao animado e ao inanimado, a uma matéria que se eleva até a vida e a uma vida que se esparge em toda a matéria. O animal perdeu o orgânico assim como a matéria ganhou a vida. O expressionismo pode reivindicar um cinético puro, um movimento violento que não respeita nem o contorno nem as determinações mecânicas da horizontal e da vertical; seu percurso é o de uma linha perpetuamente quebrada, onde cada mudança de direção marca a um só tempo a força de um obstáculo e a potência de uma nova impulsão, em suma, a subordinação do extensivo a intensidade. Worringer foi o primeiro teórico a criar o termo "expressionismo", e o definiu pela oposição entre o impulso vital e a representação orgânica, invocando a linha decorativa "gótica ou setentrional": linha quebrada que não forma contorno algum, onde a forma e o fundo distinguir-se-iam, mas que passa em ziguezague entre as coisas, ora as arrastando para um sem-fundo em que ela própria se perde, ora as fazendo turbilhonar num sem-forma em que ela se debate em "convulsão desordenada".[29] Então, os autômatos, os robôs e os títeres não são mais mecanismos que exploram ou majoram uma quantidade de movimento, mas sonâmbulos, zumbis, ou golems que exprimem a intensidade desta vida não-orgânica: não apenas *O Golem,* de Wegener, mas o filme gótico de terror por volta de 1930, com o *Frankenstein e A Noiva de Frankenstein,* de Whale, e *White Zombie* de Halperin.

A geometria não perde seus direitos, mas é uma geometria inteiramente diversa daquela da escola francesa, porque é liberada, ao

---

[28] Herman Warm descreve um cenário de *Phantom, filme* perdido de Murnau: exterior, uma rua cujo lado esquerdo é efetivamente construído, mas o lado direito é ocupado por fachadas fictícias montadas sobre trilhos. Assim, as fachadas em movimento cada vez mais rápido lançavam sua sombra sobre as casas imóveis do outro lado, e pareciam perseguir o jovem. Warm cita um outro exemplo tirado do mesmo filme, onde um mecanismo complicado produz ao mesmo tempo um movimento de turbilhão e uma queda num buraco negro. Cf. Lotte Eisner, *Murnau,* pp. 231-232.

[29] Worringer, *L'Art Gothique,* pp. 66-80. Foi Rudolf Kurtz que desenvolveu particularmente o tema de uma visão não orgânica no cinema: *Expressionismus und Film,* Berlim, 1926.

menos diretamente, das coordenadas que condicionam a quantidade extensiva, e das relações métricas que regulam o movimento no espaço homogêneo. Trata-se de uma geometria "gótica", que constrói o espaço em vez de descrevê-lo: que não procede mais por metrização, mas por prolongamento e acumulação. As linhas são prolongadas além de qualquer medida até seus pontos de encontro, enquanto seus pontos de ruptura produzem acumulações. A acumulação pode ser de luz ou de sombra, como os prolongamentos pelas sombras ou pela luz. Lang inventa falsos *raccords* luminosos que exprimem mudanças intensivas do todo. É uma geometría perspectivista violenta, que opera por projeções e por discos de sombras, com perspectivas oblíquas. As diagonias e contradiagonais tendem a substituir a horizontal e a vertical, o cone substitui o círculo e a esfera, os ângulos agudos e triângulos pontudos substituem as linhas curvas ou retangulares (as portas de *Caligari,* os pinhões e os chapéus de *Golem).* Se compararmos a arquitetura monumental de L'Herbier a de Lang *(Os Nibelungos, Metrópoles),* veremos como Lang opera por prolongamento de linhas e pontos de acumulação, que só indiretamente se traduzirão em relações métricas.[30] E se o corpo humano entra diretamente nesses "agrupamentos geométricos", se ele é um "fator básico dessa arquitetura", não é exatamente porque "a estilização transforma o humano em fator mecânico", fórmula que conviria mais à escola francesa, é porque fundiu-se toda diferença entre o mecânico e o humano, mas desta vez em proveito da potente vida não-orgânica ias coisas.

Nos contrastes de branco e de negro ou nas variações do claro-escuro, dir-se-ia que o branco se tolda e que o negro se atenua. Como dois graus captados no instante, pontos de acumulação que corresponderiam ao surgimento da cor na teoria de Goethe: o azul como negro clareado, o amarelo como branco obscurecido. E, apesar das tentativas de monocromia e mesmo de policromia em Griffith e em Eisenstein, o precursor de um verdadeiro colorismo no cinema foi, sem dúvida, o expressionismo. Goethe explicava precisamente que as duas cores fundamentais, o amarelo e o azul, como graus eram captadas num *movimento de intensificação* que, de ambos os lados, era seguido por um reflexo avermelhado. A intensificação do grau é como o instante elevado a segunda potência, expressa por esse reflexo. O reflexo brilhante ou avermelhado acompanhará todos os estágios da intensificação — irização, reverberação, cintilação, incandescência, halo, fluorescência. Todos esses aspectos escandem a criação do robô em *Metrópolis, bem* como a de

[30] Sobre a geometria em Lang, cf. Lotte Eisner, *L Écran Démoniaque, "Architecture* et paysage de studio" e "Le maniement des foules".

Frankenstein e de sua noiva. Stroheim extrai daí extraordinárias combinações às quais entrega as criaturas vivas, perversas ou vítimas inocentes: assim, como analisa Lotte Eisner na ceia de *Minha Rainha, a* jovem ingênua é captada entre dois fogos, o das velas sobre a mesa diante dela, que *chamejam* sobre seu rosto, e o fogo na chaminé por trás dela, que a envolve num halo luminoso (então ela sentirá muito calor e deixará que tirem o casaco que a cobre...). Mas é Murnau o mestre de todos esses estágios e aspectos que anunciam a um só tempo a chegada do diabo e a cólera de Deus.[31] Com efeito, Goethe mostrava que a intensificação de ambos os lados (do amarelo e do azul) não se contentava com os reflexos avermelhados que os acompanhavam como efeitos crescentes de brilho, mas culminava num vermelho vivo como terceira cor que se tornou independente, pura incandescência ou flamejamento de uma luz terrível que queimava o mundo e suas crlaturas. Como se a intensidade finita recobrasse agora, no ápice de sua própria intensificação, um fulgor do infinito de onde se tinha partido. O infinito não parara de trabalhar no finito que o restitui sob essa forma ainda mais sensível. O espírito não havia abandodonado a Natureza, ele animava toda a vida não-orgânica, mas só pode nela se descobrir e nela se reencontrar como o espírito do mal que queima a Natureza inteira. É o círculo de chamas da invocação do demônio em *Golem,* de Wegener, ou no *Fausto,* de Murnau. É a fogueira de Fausto. É a "cabeça fosforescente do demônio de olhos tristes e vazios" de Wegener. É a cabeça chamejante de Mabuse, e a de Mefisto. São os momentos do sublime, o reencontro com o infinito no espírito do mal: em Murnau, particularmente, *Nosferatu, o Vampiro* não passa só por todos os aspectos do claro-escuro, da contraluz e da vida não-orgânica das sombras, não só produz todos os momentos de um reflexo avermelhado, mas chega ao ápice quando uma luz potente (um vermelho puro) o destaca de seu fundo tenebroso, o faz surgir de um sem-fundo ainda mais direto e lhe confere uma aparência de onipotência, para além de sua forma achatada.[32]

---

[31] Cf. especialmente a análise da cintilação por Rohmer, *L'Organisation de l'Espace dans le "Faust" de Murnau,* Col. 10-18. No artigo anteriormente citado Eliane Escoubas estuda os efeitos de brilhância e de intensidade segundo a teoria das cores de Goethe.

[32] Bouvier e Leutrat, ***Nosferatu,*** Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 135-136: "Refletores que desenham um círculo branco por trás dos personagens de modo tal que as formas, em vez de determinadas por seu movimento próprio, parecem excluídas, expulsas de um sem-fundo ou de um fundo mais originário do que o seu plano de fundo, assim particularmente inundado de claridade. (...) Através desta ruptura, o que se atualiza diante desta mancha de luz e irrompe, fantasma recortado do fundo, *não é aquilo que permanece habitualmente escondido nesta evanescência profunda sugerida pelo claro-escuro, por exemplo.* Donde esse caráter freqüentemente achatado das figuras assim iluminadas, e o sentimento de que elas retêm, por sua própria natureza, a sombra, *sem se alimentarem romanticamente nela (...) Este efeito não é redutível aquele produzido por uma contraluz* (grifo nosso).

Esse novo sublime não é o mesmo da escola francesa. Kant distinguia duas espécies de Sublime, o matemático e o dinâmico, o-imenso e o potente, o desmesurado e o informe. Ambas tinham a propriedade de desfazer a composição orgânica, uma extravasando-a, a outra rompendo-a. No sublime matemático a unidade de medida extensiva muda tanto que a imaginação não consegue mais compreendê-la, esbarra em seu próprio limite, se aniquila, mas dá lugar a uma faculdade pensante que nos força a conceber o imenso ou o desmesurado como todo. No sublime dinâmico, é a intensidade que se eleva a tal potência, que ofusca ou aniquila nosso ser orgânico, enche-o de terror, mas suscita uma faculdade pensante através da qual sentimo-nos superiores ao que nos aniquila, para descobrirmos em nós um espírito supra-orgânico que domina toda a vida orgânica das coisas: então não temos mais medo, sabendo que nossa "destinação" espiritual é propriamente invencível.[33] Outrossim, segundo Goethe, o vermelho flamejante não é apenas a cor terrível em que queimamos, mas a cor mais nobre, que contém todas as outras e engendra uma harmonia superior como círculo cromático inteiro. E é precisamente o que ocorre, ou tem chances de ocorrer, na história que o expressionismo nos conta, do ponto de vista do sublime dinâ*mico: a vida não-orgânica das coisas culmina* no fogo, que nos queima e queima toda a Natureza, agindo como o espírito do mal ou das trevas; mas este, pelo último sacrifício que suscita em nós, libera em nossa alma uma *vida não psicológica do espírito,* que não pertence nem a natureza nem a nossa individualidade orgânica, que é a parte divina em nós, a relação espiritual em que estamos a sós com Deus como luz. Assim, a alma parece remontar a luz, mas na verdade reencontrou a parte luminosa de si mesma, cuja queda era apenas ideal, e que se consumia menos no mundo do que nele caía. O flamejante tornou-se o sobrenatural e o supra-sensível, como o sacrifício de Ellen, em *Nosferatu, o Vampiro,* ou o de Fausto, ou até mesmo o de Indre em *Aurora.*

Observar-se-á a esse respeito a diferença considerável entre o expressionismo e o romantismo, pois não se trata mais, como no romantismo, de uma reconciliação da Natureza e do Espírito, do Espírito tal como está alienado na Natureza e do Espírito tal como se reconquista em si mesmo: concepção que implicava como que o desenvolvimento dialético de uma totalidade ainda orgânica. Enquanto o expressionismo, em princípio, só concebe o todo de um Universo espiritual a gerar suas próprias formas abstratas, seus seres de luz, seus *raccords,* que parecem falsos ao olho do sensível. Ele mantém a distância o caos do homem e da

[33] Kant, *Critique du Jugement, §§* 26-28.

Natureza.[34] Ou melhor, nos diz que só há e haverá caos se não nos reunirmos a este universo espiritual que ele próprio chega freqüentemente a pôr em dúvida: muitas vezes o fogo do caos vence, ou é-nos anunciado como triunfante por muito tempo ainda. Em suma, o expressionismo não pára de pintar o mundo de vermelho sobre vermelho, um remetendo a terrível vida não-orgânica das coisas, o outro a sublime vida não-psicológica do espírito. O expressionismo chega ao grito, o grito de Margarida, o grito de Lulu, a marcar tanto o horror da vida não-orgânica quanto a abertura talvez ilusória de um universo espiritual. Eisenstein também chegava ao grito, mas a maneira de um dialético, isto é, como o salto qualitativo que fazia o todo evoluir. Agora, ao contrário, o todo está na altura e confunde-se com o ápice ideal de uma pirâmide que, subindo, está sempre rechaçando a sua base. O todo tornou-se a intensificação propriamente infinita que se liberou de todos os graus, que passou pelo fogo, mas apenas para romper suas amarras sensíveis com o material, o orgânico e o humano, para se desvincular de todos os estados do passado e descobrir assim a Forma espiritual abstrata do futuro (os *Rhytmus* de Hans Richter).

Vimos quatro tipos de montagem. É que as imagens-movimento são, a cada vez, o objeto de composições muito diferentes: a montagem orgânico-ativa, empírica, ou melhor, empirista do cinema americano; a montagem dialética do cinema soviético, orgânica ou material; a montagem quantitativo-psíquica da escola francesa, em sua ruptura com o orgânico; a montagem intensivo-espiritual do expressionismo alemão, que vincula uma vida não-orgânica a uma vida não-psicológica. São grandes visões de cineastas, com suas práticas concretas. Evitar-se-á pensar, por exemplo, que a montagem paralela seja um dado que se encontra em toda parte, salvo num sentido muito geral, uma vez que o cinema soviético a substitui por uma montagem de oposição, o cinema expressionista por uma montagem de contraste, etc. O que tentamos

---

[34] Cf. o texto de Worringer sobre o expressionismo como "arte nova", cit. por Bouvier e Leutrat, pp. 175-179. Apesar das reservas de certos críticos, as posições modernistas de Worringer nos parecem muito próximas das de Kandinsky *(Du Spirituel dans l´Art).* Ambos denunciam em Goethe e no romantismo uma preocupação de reconciliação Espírito-Natureza, que mantém a arte numa perspectiva individualista e sensualista. Eles concebem, ao contrário, uma "arte espiritual" como uma união com Deus, que ultrapassa as pessoas e mantém a natureza a distância, remetendo-as ao caos do qual o homem moderno deve sair. Eles nem mesmo estão certos de que esta empresa terá sucesso, mas não há outra escolha: donde as observações de Worringer a propósito do "grito" como a única expressão do expressionismo, e no entanto talvez ilusória. Este pessimismo em relação a um mundo-caos é reencontrado no cinema expressionista, e mesmo a idéia de uma salvação espiritual que passa pelo sacrifício nele permanece relativamente rara. E sobretudo em Murnau que ela se encontra, mais freqüentemente que em Lang. Mas também Murnau, de todos os expressionistas, é o mais próximo do romantismo: ele conserva um individualismo e um "sensualismo" que se manifestarão cada vez mais livremente no seu período americano, *com Aurora e* sobretudo *com Tabu.*

mostrar foi a variedade prática e teórica dos tipos de montagem segundo as concepções orgânica, dialética, extensiva e intensiva da composição das imagens-movimento. Foi o pensamento ou a filosofia do cinema, tanto quanto sua técnica. Seria tolice dizer que uma destas práticas teóricas é melhor que a outra, ou representa um progresso (os progressos técnicos se deram em cada uma dessas direções, e as supõem, em vez de as determinar). A única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto. Assim, ela oferece uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. Por um lado, é o presente variável, por outro, a imensidão do futuro e do passado. Pareceu-nos que as formas de montagem determinavam diferentemente esses dois aspectos. O presente variável podia tornar-se intervalo, salto qualitativo, unidade numérica, grau intensivo; e o todo orgânico, totalização dialética, totalidade desmedida do sublime matemático, totalidade intensiva do sublime dinâmico. Só mais tarde poderemos ver o que é a imagem indireta do tempo e as possibilidades comparadas de uma imagem-tempo direta. Por ora, se é verdade que a imagem-movimento tem duas faces — das quais uma se volta para os conjuntos e suas partes, e a outra para o todo e suas mudanças — é ela que devemos interrogar: a imagem-movimento por si mesma, em todas as suas espécies e sob suas duas faces.

A imagem-movimento e suas três variedades Segundo comentário de Bergson

1

A crise da psicologia coincide com o momento em que não foi mais possível manter uma certa posição. Posição que consistia em colocar as imagens na consciência, e os movimentos no espaço. Na consciência, só haveria imagens, qualitativas, inextensas. No espaço, só haveria movimentos, extensos, qualitativos. Mas como passar de uma ordem a outra? Como explicar que movimentos de repente produzam uma imagem, como na percepção, ou que a imagem produza um movimento, como na ação voluntária? Se invocarmos o cérebro, é preciso dotá-lo de um poder miraculoso. E como impedir que o movimento já não seja imagem pelo menos virtual, e que a imagem já não seja movimento pelo menos possível? O que parecia sem saída, afinal, era o confronto do materialismo com o idealismo, um querendo reconstituir a ordem da consciência com puros movimentos materiais, o outro, a ordem do universo com puras imagens na consciência.[1] Urgia superar esta dualidade da imagem e do movimento, da consciência e da coisa, a qualquer preço. E, na mesma época, dois autores muito diferentes iriam empreender essa tarefa, Bergson e Husserl. Cada um lançava seu grito de guerra: toda consciência é consciência *de* alguma coisa (Husserl), ou, mais ainda, toda consciência *é* alguma coisa (Bergson). Sem dúvida, muitos fatores exteriores à filosofia explicavam por que a antiga posição tinha se tornado impossível. Eram fatores sociais e científicos que punham cada vez mais movimento na vida consciente, e imagem no mundo material. Como então não levar em conta o cinema, que nesse momento também se preparava, e que iria fornecer sua própria evidência de uma *imagem-movimento?*

É verdade que Bergson, como vimos, encontra aparentemente no cinema apenas um falso aliado. Quanto a Husserl, pelo que sabemos, nunca invoca o cinema (observar-se-á, ainda, que Sartre, bem mais

[1] É o tema mais geral do primeiro capítulo e da conclusão de *Matière et Mémoire.*

tarde, não cita a imagem cinematográfica quando faz o inventário e a análise de todo tipo de imagem em *O Imaginário).* É Merleau-Ponty quem tenta acessoriamente uma confrontação cinema-fenomenologia, mas para ver novamente no cinema um aliado ambíguo. Entretanto as razões da fenomenologia e as de Bergson são tão diferentes que sua própria oposição deve nos guiar. O que a fenomenologia erige em norma é a "percepção natural" e suas condições. Ora, tais condições são coordenadas existenciais que definem uma "ancoragem" do sujeito percipiente no mundo, um estar no mundo, uma abertura para o mundo que vai se exprimir no célebre "toda consciência é consciência de alguma coisa"... Conseqüentemente, o movimento percebido ou realizado deve ser compreendido evidentemente não no sentido de uma forma inteligível (Idéia), que se atualizaria numa matéria, mas de uma forma sensível *(Gestalt)* que organiza o campo perceptivo em função de uma consciência intencional em situação. Ora, por mais que o cinema nos aproxime ou nos distancie das coisas, e gire em torno delas, ele suprime a ancoragem do sujeito tanto quanto o horizonte do mundo, de modo tal que substitui por um saber implícito e uma intencionalidade segunda as condições da percepção natural.[2] Ele não se confunde com as outras artes, que visam antes um irreal através do mundo, mas faz do próprio mundo um irreal ou uma narrativa: com o cinema, é o mundo que se torna sua própria imagem, e não uma imagem que se torna o mundo. Observar-se-á que, sob certos aspectos, a fenomenologia se atém a condições pré-cinematográficas, que explicam sua atitude embaraçada: ela confere a percepção natural um privilégio que faz com que o movimento ainda se reporte a *poses* (simplesmente existenciais em vez de essenciais); conseqüentemente, o movimento cinematográfico tanto é denunciado como infiel as condições da percepção, quanto exaltado como uma nova narrativa capaz de "se aproximar" do percebido e do percipiente, do mundo e da percepção.[3]

É de maneira inteiramente diversa que Bergson denuncia o cinema como aliado ambíguo. Pois se o cinema desconhece o movimento, é do mesmo modo que a percepção natural e pelas mesmas razões: "Nós temos visões quase instantâneas da realidade que passa (...) percepção, intelecção, linguagem procedem em geral assim".[4] Isso quer dizer que para Bergson o modelo não pode ser a percepção natural, que não possui

---

[2] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception,* Gallimard, p. 82. *(Fenomenologia da Percepção,* Livraria Freitas Bastos, 1971. N. T.)

[3] Pelo menos, é o que nos é mostrado na teoria complexa, de inspiração fenomenológica, de Albert Laffay, *Logique du Cinema,* Masson.

[4] *EC,* p. 753 (305); 298-299.

privilégio algum. O modelo seria antes um estado de coisas que não pararia de mudar, uma matéria fluente onde nenhum ponto de ancoragem ou centro de referência seriam imputáveis. A partir desse estado de coisas, seria necessário mostrar como podem se formar centros em pontos quaisquer, que imporiam vistas fixas instantâneas. Tratar-se-ia, portanto, de "deduzir" a percepção consciente, natural ou cinematográficas.[5] Mas o cinema talvez apresente uma grande vantagem: justamente porque lhe faltam centro de ancoragem e horizonte, os cortes que opera não o impediriam de remontar o caminho pelo qual desce a percepção natural. Em vez de ir do estado de coisas acentrado a percepção centrada, ele poderia remontar rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar. Ainda que falássemos de aproximação, seria o contrário daquela que a fenomenologia invocava. Mesmo através da sua crítica do cinema, Bergson estaria no mesmo plano que ele, e muito mais ainda do que imagina. E o que vamos ver com o deslumbrante primeiro capítulo de *Matière et Mémoire.*

Com efeito, vemo-nos diante da exposição de um mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO. Chamemos Imagem o conjunto daquilo que aparece. Não se pode nem mesmo dizer que uma imagem aja sobre uma outra ou reaja a uma outra. Não há móvel que se distinga do movimento executado, nada do que é movido se distingue do movimento recebido. Todas as coisas, isto é, todas as imagens, se confundem com suas ações e reações: é a variação universal. Toda imagem não passa de um "caminho sobre o qual passam em todos os sentidos as modifícações que se propagam na imensidão do universo". *Cada imagem age sobre outras e reage a outras em "todas as suas faces" e "através de todas as suas partes elementares ".*[6] "A verdade é que os movimentos são muito claros como imagens, e que não cabe procurar no movimento outra coisa além do que nele se vê."[7] Um átomo é uma imagem, logo, um conjunto de ações e de reações. Meu olho, meu cérebro, são imagens, partes de meu corpo. Como meu cérebro conteria as imagens, posto que é uma imagem dentre as outras? As imagens exteriores agem sobre mim, transmitem-me movimento, e eu restituo movimento: como as imagens estariam em minha consciência, posto que eu próprio sou imagem, isto é, movimento? E, nesse nível, posso ainda falar de mim, de olho, de cérebro e de corpo? Apenas por mera comodidade, pois nada ainda se deixa assim identificar. Seria antes um estado gasoso. Eu, meu corpo, seria antes um conjunto de moléculas e de átomos incessantemente renovados. Posso ainda falar de

---

[5] *MM,* p. 182 (28): "Afirmo conseqüentemente que a percepção conscîente deve se produzir".
[6] *MM,* p. 187(34).
[7] *MM,* p. 174 (18).

átomos? Eles não se distinguiriam dos mundos, das influências interatômicas.[8] É um estado demasiado quente da matéria para que nele distingamos corpos sólidos. É um mundo de variação universal, ondulação universal, marulho universal: não há nem eixos, nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo...

Este conjunto infinito de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência. Neste plano a imagem existe em si. Este em-si da imagem é a matéria: não algo que estaria escondido atrás da imagem, mas, ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento. E a identidade da imagem e do movimento que nos faz concluir imediatamente pela identidade da imagem-movimento e da matéria. "Dizei que meu corpo é matéria, ou dizei que *ele é imagem...".*[9]. *A imagem-movimento e a matéria fluente* são estritamente a mesma coisa.[10] Seria esse universo material o mesmo do mecanismo? Não, pois (como demonstrará A *Evolução Criadora)* o mecanismo implica sistemas fechados, ações de contato, cortes imóveis instantâneos. Ora, é precisamente nesse universo ou nesse plano que se recortam sistemas fechados, conjuntos finitos; ele os torna possíveis pela exterioridade de suas partes. Mas ele próprio não é uno. E um conjunto, mas um conjunto infinito: o plano de imanência é o movimento (a face do movimento) que se estabelece entre as partes de cada sistema e de um sistema ao outro, atravessa-os a todos, abarca-os e os submete à condição que os impede de serem absolutamente fechados. Portanto, ele é um corte; mas apesar de certas ambigüidades de terminologia de Bergson, não se trata de um corte imóvel e instantâneo, mas de um corte móvel, um corte ou perspectiva temporal. É um bloco de espaço-tempo, pois cabe-lhe cada vez o tempo do movimento que nele se opera. Haverá até uma série infinita de tais blocos ou cortes móveis, que serão como tantas outras apresentações de plano, correspondendo a sucessão dos movimentos de universo.[11] E o plano não é distinto desta apresentação dos planos. Não é mecanismo, é maquinismo. O universo material, o plano de imanência, é

---

[8] *MM,* p. 188 (36); cf. átomos ou linhas de força.

[9] *MM,* p. 171(14).

[10] *EC,* p. 748 (299); 293.

[11] Com esta noção de plano de imanência, e as características que lhe atribuímos, parece que nos afastamos de Bergson. No entanto, acreditamos ser-lhe fiéis. É verdade que acontece de Bergson apresentar o plano da matéria como um "corte instantâneo" do devir ***(MM,*** p. 223 ou 81). Mas isto se dá por razões de comodidade da exposição. Porque, como o próprio Bergson já lembra e lembrará mais tarde ainda mais precisamente (p. 292 ou 160), é um plano onde sempre surgem e se propagam os movimentos que exprimem as mudanças no devir. Ele comporta tempo, então. Ele tem tempo como variável do movimento. Ainda mais, o próprio plano é imóvel, afirma Bergson. Com efeito, a cada conjunto de movimentos que exprime uma mudança corresponderá uma apresentação do plano. A idéia de blocos de espaço-tempo não é assim, em absoluto, contrária à tese de Bergson.

o *agenciamento maquínico das imagens-movimento.* Há aqui um extraordinário avanço de Bergson: é o universo como cinema em si, um metacinema, e que implica sobre o próprio cinema uma visão completamente diferente daquela que Bergson propunha em sua crítica explícita.

Mas como falar de imagens em si, que não existem para ninguém e não se dirigem a ninguém? Como falar de um Aparecer, se nem mesmo há olho? Por duas razões, pelo menos. A primeira é para distingui-las das coisas concebidas como corpos. Com efeito, nossa percepção e nossa linguagem distinguem corpos (substantivos), qualidades (adjetivos), e ações (verbos). Mas, neste sentido preciso, as ações já substituíram o movimento pela idéia de um lugar provisório para onde ele se dirige ou de um resultado que ele obtém; e a qualidade substituiu o movimento pela idéia de um estado que persiste a espera de que um outro ocupe o seu lugar; e o corpo substituiu o movimento pela idéia de um sujeito que o executaria, ou de um objeto que o sofreria, de um veículo que o portaria.[12] Veremos que tais imagens se formam efetivamente no universo (imagens-ação, imagens-afecção, imagens-percepção). Mas elas dependem de ' novas condições, e evidentemente não podem aparecer por enquanto. Por enquanto só dispomos de movimentos, chamados imagens, para distingui-los de tudo o que ainda não são. No entanto, esta razão negativa não é suficiente. A razão positiva é que o plano de ímanência é inteiramente Luz. O conjunto dos movimentos, das ações e reações, é luz que se difunde, que se propaga "sem resistência e sem perda".[13] A identidade da imagem e do movimento funda-se na identidade da matéria e da luz. A imagem é movimento assim como a matéria é luz. Mais tarde, em *Durée et Simultanéité,* Bergson chegará a mostrar a importância da inversão operada pela teoria da relatividade, entre "linhas de luz" e "linhas rigidas", "figuras luminosas" e "figuras sólidas ou geométricas": com a Relatividade, *"é a* figura de luz que impõe suas condições a figura rígida".[14] Se nos lembrarmos do desejo profundo de Bergson: fazer uma filosofia que seja a filosofia da ciência moderna (não

---

[12] *EC,* p. 749-751(330-303); 294-297.

[13] *MM,* p. 188 (36).

[14] *Durée et Simultanéité,* cap. 5. Sabemos da importância e da ambigüidade deste livro, onde Bergson se defronta com a teoria da relatividade. Mas se Bergson deveria proibir a sua reedição, não é por se ter dado conta de erros que teria cometido. A ambigüidade procedia antes de seus leitores, que acreditavam que Bergson discutia as próprias teorias de Einstein. Evidentemente, não era este o caso (mas Bergson não podia dissipar esse mal-entendido). Acabamos de ver que ele aceitava perfeitamente o primado da luz e os blocos de espaço-tempo. A discussão se referia a outra coisa: será que esses blocos impedem a existência de um tempo universal, concebido como devir ou duração? Bergson nunca pensou que a teoria da relatividade fosse falsa, mas apenas que ela não tinha o poder de constituir a filosofia do tempo real que lhe deveria corresponder.

no sentido de uma reflexão sobre esta ciência, isto é, de uma epistemologia, mas, ao contrário, no sentido de uma invenção de conceitos autônomos capazes de corresponder aos novos símbolos da ciência), compreenderemos que a confrontação de Bergson com Einstein era inevitável. Ora, o primeiro aspecto que esta confrontação assume é a afirmação de uma difusão ou propagação da luz sobre todo o plano de imanência. Na imagem-movimento ainda não há corpos ou linhas rigidas, mas nada além de linhas ou figuras de luz. Os blocos de espaço-tempo são tais figuras. São imagens em si. Se elas não aparecem para alguém, isto é, para um olho, é porque a luz ainda não se refletiu nem rebateu e, "propagando-se sempre, jamais (é) revelada".[15] Em outras palavras, o olho está nas coisas, nas próprias imagens luminosas. *A fotografia, se fotografia existe, já está batida e reproduzida no próprio interior das coisas e para todos os pontos do espaço...*

Há aí uma ruptura com toda a tradição filosófica, que situava a luz antes do lado do espírito, e fazia da consciência um feixe luminoso que tirava as coisas da sua obscuridade nativa. A fenomenologia ainda participava inteiramente desta tradição antiga; simplesmente em vez de fazer da luz uma luz de interior, abria-a para o exterior, um pouco como se a intencionalidade da consciência fosse o raio de uma lâmpada elétrica ("toda consciência é consciência *de* alguma coisa..."). Para Bergson, é exatamente o contrário. São as coisas que são luminosas por si mesmas, sem nada que as ilumine: toda consciência é alguma coisa, confunde-se com a coisa, isto é, com a imagem de luz. Mas trata-se de uma consciência de direito, difusa em toda parte e que não se revela, trata-se realmente de uma fotografia já batida e reproduzida em todas as coisas e para todos os pontos, mas "translúcida". Se posteriormente uma consciência vem a se constituir de fato no universo, neste ou naquele lugar no plano de imanência, é porque imagens muito especiais terão aparado ou refletido a luz, e terão fornecido o *écran* negro que faltava à placa.[16] Em suma, não é a consciência que é luz, é o conjunto das

[15] *MM,* p. 186(34).

[16] *MM,* p. 188 (36): "A fotografia do todo é aí translúcida: falta, atrás da placa, um ***écran*** negro sobre o qual a imagem se destacaria". O termo ***écran*** tem em francês uma série de usos, e é em virtude de seu sentido de anteparo que veda a passagem da luz que é aqui usado. Bergson observa aqui que, no aparelho fotográfico, a placa não dispõe desse ***écran*** que vedaria a passagem da luz. Preferimos manter o termo original porque as explicações de Bergson e Deleuze permitem resgatar, a nosso ver, a própria gênese do uso do termo ***écran*** no cinema, que vem justamente a ser uma das contribuições do idioma francês para a termînologia cinematográfica (o nosso "tela" não remete ao processo indicado pelo ***écran*** francês). Para Bergson, o olho está nas coisas, ele faz parte da imagem, ele é a visibilidade da imagem. Bergson mostra que a imagem é luminosa ou visível em si mesma, ela precisa apenas de um ***écran*** negro que a impeça de se mover em todos os sentidos com as outras imagens, que impeça a luz de se difundir, de se propagarem todas as direções, que reflita e que refrate a luz, essa "luz que, propagando-se

imagens ou a luz que é consciência, imanente à matéria. Quanto a *nossa* consciência de fato, será apenas a opacidade sem a qual a luz, "se propagando sempre, jamais tivesse sido revelada". A oposição entre Bergson e a fenomenologia é, a esse respeito, radical.[17]

Do plano de imanência ou plano de matéria podemos portanto dizer que é: conjunto de imagens-movimento; coleção de linhas ou figuras de luz; série de blocos de espaço-tempo.

2

O que ocorre ou o que pode ocorrer neste universo acentrado onde tudo reage sobre tudo? Não devemos introduzir um fator diferente, de uma outra natureza. O que pode ocorrer então é o seguinte: em pontos quaisquer do plano aparece um *intervalo,* um hiato entre a ação e a reação. E o que basta para Bergson: movimentos e intervalos entre movimentos que servirão de unidades (é exatamente o que também exigirá Dziga Vertov, em sua concepção materialista do cinema[18]). É evidente que este fenômeno de intervalo só é possível na medida em que o plano da matéria comporta tempo. Para Bergson, o hiato, o intervalo bastará para definir um tipo de imagem entre os outros, mas um tipo muito particular: imagens ou matérias vivas. Enquanto as outras imagens agem e reagem sobre todas as suas faces e em todas as suas partes, eis que há imagens que recebem ações apenas em uma face ou em certas partes, e que só executam reações por meio de e através de outras partes. São imagens de certo modo esquartejadas. E, de início, sua face especializada, que denominaremos posteriormente receptiva ou sensorial, exerce um efeito curioso sobre as imagens influentes ou as excitações recebidas: como se isolasse determinadas dentre todas as que participam e co-agem no universo. E aí que sistemas fechados, "quadros", vão poder se constituir. Os seres vivos "se deixarão como que atravessar por aquelas que, dentre as ações exteriores, lhes são indiferentes; as outras,

---

sempre, nunca tivesse sido revelada". Ao retomar a invocação que Bergson faz da fotografia para o cinema, Deleuze observa que, de fato, ***no cinema*** o ***olho não é a câmera, mas*** o ***écran.*** A câmera será um terceiro olho, ou o olho do espírito (N. T.).

[17] Sartre sublinhou bem a inversão bergsoniana em ***L'Imagination,*** PUF ("Há luz pura, fosforescente, sem matéria iluminada; apenas, esta luz pura, difusa por toda parte, só se atualiza ao se refletir em certas superfícies que servem ao mesmo tempo de ***écran em*** relação às outras zonas luminosas. Há uma espécie de inversão da comparação clássica: em vez da consciência ser uma luz que vai do sujeito à coisa, é a luminosidade que vai da coisa ao sujeito", p. 44). Mas o antibergsonismo de Sartre leva-o a diminuir o alcance desta inversão e a negar a novidade da concepção bergsoniana da imagem.

[18] Vertov, ***Articles, Journaux, Projets,*** Col. 10-18 (é o tema constante dos manifestos de Vertov).

isoladas, tornar-se-ão percepções em virtude de seu próprio isolamento".[19] Trata-se de uma operação que consiste exatamente num *enquadramento:* certas ações sofridas são isoladas pelo quadro, e, conseqüentemente, como veremos, se adiantam, se antecipam. Mas, por outro lado, as reações executadas não se encadeiam mais imediatamente com a ação sofrida: em virtude do intervalo, são reações retardadas, que têm tempo de selecionar seus elementos, de organizá-los ou de integrá-los num movimento novo, impossível de ser concluído através do mero prolongamento da excitação recebida. Reações desse tipo que apresentarem algo de imprevisível ou novo serão denominadas "ação" propriamente dita. Assim, a imagem viva será "instrumento de análise em relação ao movimento acolhido, e instrumento de seleção em relação ao movimento executado".[20] Devendo tal privilégio unicamente ao fenômeno do hiato ou do intervalo entre um movimento acolhido e um movimento executado, as imagens vivas serão "centros de indeterminação" que se formam no universo acentrado das imagens-movimento.

E, se considerarmos o outro aspecto, o aspecto luminoso do plano de matéria, dir-se-á agora que as imagens ou matérias vivas fornecem o *écran* negro que faltava a placa e impedia a imagem influente (a foto) de se revelar. Agora, em vez de se difundir e se propagar em todos os sentidos, em todas as direções, "sem resistência e sem perda", a linha ou imagem de luz choca-se com um obstáculo, isto é, com uma opacidade que vai refleti-la. Será precisamente denominada percepção a imagem refletida por uma imagem viva. E estes dois aspectos são estritamente complementares: a imagem especial, a imagem viva, é indissoluvelmente centro de indeterminação ou *écran* negro. Disso resulta uma conseqüência essencial: *a existência de um sistema duplo, de um regime duplo de referência das imagens.* Há inicialmente um sistema em que cada imagem varia para ela mesma, e todas as imagens agem e reagem umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. Mas a ele se acrescenta um outro sistema em que todas variam principalmente para uma só, que recebe a ação das outras imagens em uma de suas faces e a ela reage numa outra face.[21]

Não saímos da imagem-matéria-movimento. Bergson reitera sempre que nada compreendemos se não nos atribuímos de início o conjunto das imagens. É apenas neste plano que um simples intervalo de movimento pode se introduzir. E o cérebro não é nada mais que isso, intervalo, hiato

---

[19] ***MM,*** p. 186 (33): esta página é um belíssimo resumo do conjunto da tese de Bergson.
[20] MM. p. 181(27).
[21] MM, p. 176(20).

entre uma ação e uma reação. O cérebro não é, evidentemente, um centro de imagens, de onde se poderia partir; ele próprio constitui uma imagem espacial entre as outras, constitui, no universo acentrado das imagens, um centro de indeterminação. Mas, com a imagem-cérebro, Bergson não se atribui quase de imediato, em *Matière et Mémoire,* um estado muito complexo e organizado do vivente. Porque, então, seu problema não é a vida (na *Evolução Criadora* tratará da vida mesmo, mas de um outro ponto de vista). Entretanto, não é difícil preencher as lacunas que Bergson voluntariamente deixou. Seria preciso conceber microintervalos já ao nível dos viventes mais elementares. Intervalos cada vez menores entre movimentos cada vez mais rápidos. Mais ainda: os biólogos falam de uma "sopa pré-biótica", que tornou possível o vivente, na qual as matérias ditas dextrógiros e levógiros desempenhavam um papel essencial — aí, no universo acentrado, surgiriam esboços de eixos e de centros, uma direita e uma esquerda, um alto e um baixo. Seria preciso conceber microintervalos até na sopa pré-biótica. E os biólogos afirmam que tais fenômenos não podiam se produzir quando a Terra estava muito quente. Seria preciso, portanto, conceber um esfriamento do plano de imanência, correlativo as primeiras opacidades, aos primeiros *écrans* que constituíam obstáculo a difusão da luz. É aí que se formariam os primeiros esboços de sólidos ou de corpos rígidos e geométricos. E finalmente, como dirá Bergson, a mesma evolução que organiza a matéria em sólidos organizará a ímagem em percepção cada vez mais elaborada, a qual tem por objetos os sólidos.

A coisa e a percepção da coisa são uma única e mesma coisa, uma única e mesma imagem, mas reportada a um ou ao outro dos dois sistemas de referência. A coisa é a imagem tal como ela é em si, tal como ela se reporta a todas as outras imagens, das quais sofre integralmente a ação e sobre as quais reage imediatamente. Mas a percepção da coisa é a mesma imagem reportada a uma outra imagem especial que a enquadra, e que dela só retém uma ação parcial e a ela só reage mediatamente. Na percepção assim definida, jamais há outra coisa, ou mais do que na coisa: ao contrário, há "menos".[22] Percebemos a coisa, menos o que não nos interessa, em função de nossas necessidades. Por necessidade ou interesse, deve-se entender as linhas e pontos que retemos da coisa em função de nossa face receptora, e as ações que selecionamos em função das reações retardadas de que somos capazes. O que é uma maneira de definir o primeiro momento material da subjetividade: ela é subtrativa, ela subtrai da coisa o que não lhe interessa. Mas, inversamente, é preciso

---

[22] MM, p. 185(32).

então que a própria coisa se apresente em si como uma percepção e uma percepção completa, imediata, difusa. A coisa é imagem, e como tal se percebe a si própria, e percebe todas 'is outras coisas na medida que sofre a ação delas e a elas reage sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. Um átomo, por exemplo, percebe infinitamente mais que nós mesmos, e, no limite, percebe o universo inteiro, de onde partem as ações que se exercem sobre ele até onde vão as reações que emite. Em suma, as coisas e as percepções das coisas são *preensões; mas as* coisas são preensões totais objetivas, e as percepções de coisas, preensões parciais e partidárias, subjetivas.

Se o cinema não tem de modo algum como modelo a percepção natural subjetiva, é porque a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos o levam sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas: ele tende, então, a encontrar o primeiro regime da imagem-movimento, a variação universal, a percepção total, objetiva e difusa. Na verdade ele percorre o caminho nos dois sentidos. Do ponto de vista que nos interessa por enquanto, vamos da percepção total objetiva, que se confunde com a coisa, a uma percepção subjetiva, que dela se distingue por simples eliminação ou substituição. É esta percepção subjetiva unicentrada que denominamos percepção propriamente dita. E é este o primeiro avatar da imagem-movimento: quando a reportamos a um centro de indeterminação, ela se torna *imagem percepção.*

Que não se pense, porém, que a operação inteira consiste unicamente numa subtração. Há outra coisa também. Quando o universo das imagens-movimento é reportado a uma dessas imagens especiais que nele forma um centro, o universo se encurva e se organiza circundando-a. Continuamos indo do mundo ao centro, mas o mundo adquiriu uma curvatura, tornou-se periferia, ele forma um horizonte.[23] Ainda estamos na imagem-percepção, mas também já entramos na imagem-ação. Com efeito, a percepção é apenas um lado do hiato, sendo a ação o outro lado. O que chamamos propriamente de ação, é a reação retardada do centro de indeterminação. Ora, tal centro só é capaz de agir nesse sentido, isto é, de organizar uma resposta imprevista, porque percebe e recebeu a excitação em uma face privilegiada, eliminando o resto. O que nos leva a lembrar que toda percepção é antes de tudo sensório-motora: a percepção "não está nem nos centros sensoriais nem nos centros

[23] Tema constante do primeiro capítulo de *MM:* o mundo descreve uma curvatura "em torno" do centro de indeterminação.

motores, ela mede a complexidade de suas relações".[24] Se o mundo se encurva em torno do centro perceptivo, é já então do ponto de vista da ação, da qual a percepção é inseparável. Através da encurvação, as coisas percebidas estendem-me sua face utilizável — ao mesmo tempo que minha reação retardada, que se tornou ação, aprende a utilizá-las.

A *distância é* precisamente um raio que vai da periferia ao centro: ao perceber as coisas lá onde elas estão, apreendo a "ação virtual" que exercem sobre mim ao mesmo tempo que a "ação possível" que exerço sobre elas, para unir-me a elas ou delas fugir, diminuindo ou aumentando a distância. Portanto, é o mesmo fenômeno de hiato que se exprime em termos de tempo em minha ação e em termos de espaço em minha percepção: quanto mais a reação deixa de ser imediata e torna-se verdadeiramente ação possível, mais a percepção torna-se distante e antecipadora, e libera a ação virtual das coisas. "A percepção dispõe do espaço na proporção exata em que a ação dispõe do tempo."[25]

Tal é, portanto, o segundo avatar da imagem movimento: ela torna-se imagem-ação. Passa-se insensivelmente da percepção à ação. A operação considerada não é mais a eliminação, a seleção ou o enquadramento, mas a encurvação do universo, da qual resultam ao mesmo tempo a ação virtual das coisas sobre nós e nossa ação possível sobre as coisas. É o segundo aspecto material da subjetividade. E assim como a percepção reporta o movimento a "corpos" (substantivos), isto é, a objetos rígidos que vão servir de móveis ou vão ser movidos, a ação reporta o movimento a "atos" (verbos) que serão o desenho de um termo ou de um resultado supostos.[26]

Mas o intervalo não se define unicamente pela especialização das suas faces limites, perceptiva e ativa. Existe o intermédio. A afecção é o que ocupa o intervalo, aquilo que o ocupa sem o preencher nem cumular. Ela surge no centro de indeterminação, isto é, no sujeito, entre uma percepção perturbadora sob certos aspectos e uma ação hesitante. É uma coincidência do sujeito com o objeto, ou a maneira pela qual o sujeito se percebe a si próprio, ou melhor, se experimenta e se sente "de dentro" (terceiro aspecto material da subjetividade[27]). Ela reporta o movimento a uma "qualidade" como estado vivido (adjetivo). Com efeito, não basta achar que a percepção, graças à distância, retém ou reflete o que nos interessa, deixando passar o que nos é indiferente. Há forçosamente uma

---

[24] *MM,* p. 195 (45).
[25] *MM,* p. 183 (29).
[26] *EC,* p. 751(302).
[27] **MM, p.** 169 (11-12).

parcela de movimentos exteriores que "absorvemos", que refratamos e que não se transformam nem em objetos de percepções nem em atos do sujeito; eles vão antes marcar a coincidência do sujeito com o objeto numa qualidade pura. Este é o último avatar da imagem-movimento: *a imagem-afecção.* Seria um erro considerá-la como um malogro do sistema percepção-ação. Ao contrário, trata-se de um terceiro dado absolutamente necessário. Pois nós, matérias vivas ou centros de indeterminação, não especializamos uma de nossas faces ou alguns de nossos pontos em órgãos receptivos sem os termos condenado a imobilidade, enquanto delegávamos nossa atividade a órgãos de reação que havíamos a partir de então liberado. Nessas condições, quando nossa face receptiva imobilizada absorve um movimento em vez de refleti-lo, nossa atividade não pode mais responder senão por uma "tendência", um "esforço", que substituem a ação, ação que se tornou momentânea ou localmente impossível. Donde a belíssima definição que Bergson propõe da afecção: "uma espécie de tendência motriz sobre um nervo sensível", isto é, um esforço motor numa placa receptora imobilizada.[28]

Há, portanto, uma relação da afecção com o movimento em geral, que se poderia enunciar assim: o movimento de translação, em sua propagação direta, não é apenas interrompido por um intervalo que distribui de um lado o movimento recebido, de outro o movimento executado, e que os tornaria de certo modo incomensuráveis. Entre os dois há a afecção, que restabelece a relação; mas, precisamente, na afecção o movimento deixa de ser de translação para tornar-se movimento de expressão, isto é, qualidade, simples tendência que agita um elemento imóvel. Não é de se espantar que, na imagem que somos, seja o rosto, com sua imobilidade relativa e seus órgãos receptores, que faça aflorar tais movimentos de expressão, enquanto no resto do corpo permanecem quase sempre soterrados. Enfim, as *imagens-movimento se dividem em três tipos de imagem quando são reportadas tanto a um centro de indetermina-cão quanto a uma imagem especial:* imagem-percepção, imagem-ação, imagem-afecção. E cada um de nós, a imagem especial ou o centro eventual, não é nada mais que um agenciamento das três imagens, um consolidado de imagens-percepção, de imagens-ação, de imagens-afecção.

3

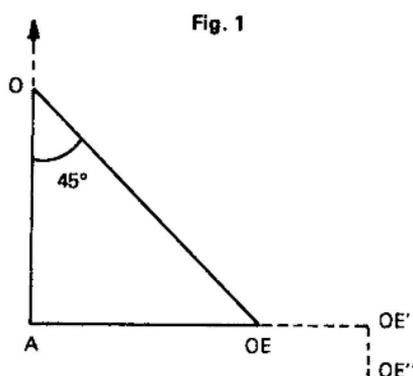
[28] MM, p. 203-205 (56-58).

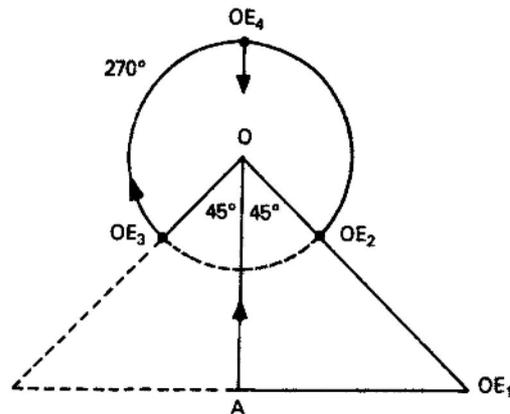
Também seria possível remontar as linhas de diferenciação destes três tipos de imagens, e procurar reencontrar a matriz ou a imagem-movimento tal como é em si, na sua pureza acentrada, no seu primeiro regime de variação, no seu calor e na sua luz, quando nenhum centro de indeterminação vinha ainda perturbá-la. Como desfazermo-nos de nós mesmos, e como nos desfazermos? E a surpreendente tentativa de Beckett em sua obra *Film,* com Buster Keaton. *Esse est percipi,* ser é ser percebido, declara Beckett, retomando a fórmula da imagem segundo o arcebispo irlandês Berkeley; mas como escapar as "venturas *do percipere e do percipi",* sabendo-se que, enquanto vivermos, ao menos uma percepção subsistirá, a mais terrível, a percepção de si por si mesmo? Para colocar o problema e conduzir a operação, Beckett elabora um sistema de convenções cinematográficas simples. Entretanto, parece-nos que as indicações e esquemas que ele próprio fornece, bem como os momentos que distingue em seu filme, revelam sua intenção apenas pela metade.[29] Pois, na verdade, os três momentos são os seguintes. No primeiro, o personagem O irrompe e foge horizontalmente ao longo de uma parede, e então, seguindo um eixo vertical, começa a subir uma escada, sempre mantendo-se virado para a parede. Ele "age", trata-se de uma percepção de ação, ou de uma imagem-ação submetida à seguinte convenção: a câmera OE o captará apenas de costas, num ângulo que não ultrapasse quarenta e cinco graus; caso a câmera que o persegue ultrapasse esse ângulo, a ação será bloqueada, extinguir-se-á, o personagem deter-se-á, escondendo a parte ameaçada de seu rosto. Segundo momento: o personagem entra num quarto e, como não está mais contra uma parede, o ângulo de imunidade da câmera redobra — quarenta e cinco graus de cada lado, portanto, noventa graus. O percebe (subjetivamente) o quarto, as coisas e os animais que aí se encontram, enquanto OE percebe (objetivamente) o próprio O, o quarto e seu conteúdo: é a percepção da percepção, ou a imagem-percepção, considerada num duplo regime, num duplo sistema de referência. A câmera continua submetida à condição de não ultrapassar os noventa graus às costas do personagem, mas a convenção que se acrescenta é que o personagem deve expulsar os animais e cobrir todos os objetos que possam servir de espelhos ou até de quadros, de modo que a percepção subjetiva se extinga e que permaneça apenas a percepção objetiva OE. Então O pode instalar-se na cadeira de balanço e embalar-se lentamente, de olhos fechados. Mas é neste momento, o terceiro e último, que se

---

[29] Berckett, "Film", *in Comédie et Actes Divers,* Ed. de Minuit, pp. 113-134. Os três momentos distinguidos por Berckett são: *a* rua, a escada, o quarto (p. 115). Propomos uma distinção diferente: imagem-ação, que agrupa a rua e a escada; imagem-percepção, para o quarto; enfim, imagem-afecção, para o quarto ocultado e o adormecer do personagem na cadeira de balanço.

revela o maior perigo: a extinção da percepção subjetiva libera a câmera da restrição dos noventa graus. Cautelosamente ela envereda-se no campo dos duzentos e setenta graus restantes mas, a cada vez, desperta o personagem, que reencontra um resquício de percepção subjetiva, se esconde, se encolhe e força a câmera a voltar atrás. Finalmente, aproveitando-se do torpor de O, OE consegue chegar diante dele, e aproxima-se cada vez mais. Portanto, agora o personagem O é visto de frente, ao mesmo tempo que se revela a nova e última convenção: a câmera OE é o duplo de O, o mesmo rosto, um olho vendado (visão monocular), tendo como única diferença a expressão angustiada de O e a expressão atenta de OE, o esforço motor impotente de um, a superfície sensível do outro. Estamos no campo da percepção de afecção, a mais aterrorizante, aquela que ainda subsiste quando todas as outras já foram desfeitas: é a percepção de si por si, *a imagem-afecção.* Será que ela se extinguirá e tudo se deterá, até o balanço da cadeira, quando o duplo rosto deslizar no nada? É o que sugere o fim, morte, imobilidade, negro.[30]

Berckett propõe um primeiro esquema, para a fuga na rua, que não apresenta dificuldade (cf. aqui Fig. 1, que completamos). E a subida da escada implica apenas um deslocamento da figura sobre um plano vertical, e uma rotação eventual. Mas seria preciso um esquema geral que representasse o conjunto de todos os momentos. É a Fig. 2, proposta por Fanny Deleuze (a seguir):

Se OE ultrapassa 45' (OE') deve apressar-se em recuar I OE") antes de recomeçara perseguição de O.

30

Sendo o círculo negro central a cadeira de balanço, temos:
O A OEA1 : situação na rua.
O 0E2 OE : situação no quarto.
0E4 O B : situação quando OE ultrapassou 0E2 0E3 e se torna duplo de O, estando este na cadeira de balanço.

Mas para Beckett a ímobilidade, a morte, o negro, a perda do movimento pessoal e da estatura vertical, quando se está reclinado na cadeira de balanço que nem balança mais, são apenas uma finalidade subjetiva. Não passam de um meio em relação ao objetivo mais profundo. Trata-se de voltar a encontrar o mundo de antes do homem, de antes de nossa própria aurora, lá onde o movimento, ao contrário, submetia-se ao regime da variação universal, e onde a luz, propagando-se sempre, não precisava ser revelada. Procedendo assim a extinção das imagens-ação, das imagens-percepção e das imagens-afecção, Beckett remonta em direção ao plano luminoso da imanência, o plano de matéria e seu marulho cósmico de imagens-movimento. Beckett remonta das três variedades de imagens à imagem-movimento mãe. Teremos a oportunidade de verificar que uma importante tendência do cinema dito experimental consistejustamente em recriar esse plano acentrado das imagens-movimento puras, para nele se instalar: nele emprega meios técnicos muitas vezes complexos. Mas, aqui, a originaidade de Beckett é de se contentarem elaborar um sistema simbólico de convenções simples, segundo as quais as três imagens se extinguem sucessivamente, como a condição que torna possível esta tendência do cinema experimental em geral.

Por enquanto seguimos o caminho inverso, da imagem-movimento as variedades que ela assume. Portanto, já temos quatro espécies de imagens: em primeiro lugar as *imagens-movimento.* Em seguida, quando são reportadas a um centro de indeterminação, elas se dividem em três variedades: *imagens percepção, imagens-ação, imagens-afecção.* Tudo leva a crer que muitas outras espécies de imagens podem existir. Com

efeito, o plano das imagens-movimento é um corte móvel de um Todo que muda, isto é, de uma duração ou de um "devir universal". O plano das imagens-movimento é um bloco de espaço-tempo, uma perspectiva temporal, mas, como tal, é uma perspectiva sobre um tempo real que não se confunde de forma alguma com o plano ou com o movimento. Temos, portanto, o direito de pensar que existem imagens-tempo capazes de dispor, elas próprias, de toda espécie de variedade. A saber: haverá imagens indiretas do tempo na medida que resultarem de uma comparação das imagens-movimento entre si, ou de uma combinação das três variedades — percepções, ações e afecções. Mas este ponto de vista, que faz o todo depender da "montagem" ou o tempo depender do confronto de imagens de uma outra espécie, não nos oferece uma imagem-tempo por si. Em contrapartida, o centro de indeterminação, que dispõe de uma situação especial no plano das imagens-movimento, pode por outro lado ter, ele próprio, uma relação especial com o todo, a duração ou o tempo. Haveria aí, talvez, a possibilidade de uma imagem-tempo direta — por exemplo, o que Bergson chama de imagem-lembrança, ou então outros tipos de imagem-tempo, mas que de todo modo seriam muito diferentes das imagens-movimento? Teríamos assim um grande número de variedades de imagens, cujo inventário seria preciso estabelecer.

C. S. Peirce é o filósofo que foi mais longe numa classificação sistemática das imagens. Fundador da semiologia, a ela acrescentava necessariamente uma classificação dos signos, que é a mais rica e a mais numerosa até hoje estabelecida.[31] Ainda não sabemos qual a relação que Peirce propõe entre o signo e a imagem. É certo que a imagem dá lugar a signos. A nosso ver, parece-nos que um signo é uma imagem particular que representa um tipo de imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção). Além disso, há vários signos, pelo menos dois, para cada tipo de imagem. Teremos de confrontar a classificação das imagens e dos signos que propomos com a grande classificação de Peirce — porque não coincidem, nem mesmo ao nível das imagens eminentes? Mas, antes dessa análise que só mais tarde poderemos fazer, seremos

---

[31] Na sua maior parte póstuma, o obra de Peirce foi publicada sob o título de *Collected Papers,* Harvard University Press, em oito volumes. Em francês o leitor dispõe apenas de uma série curta de textos, *Ecrits sur le Signe,* Ed. du Seuil, mas com uma apresentação e comentários notáveis de Gérard Deledalle. (O leitor brasileiro dispõe de três publicações dedicadas aos textos de Peirce: *Semiótica e Filosofia — Textos Escolhidos de Charles Sanders Peirce,* Introdução e tradução de Octanny Silveîra da Mota e Leônidas Hegenberg, São Paulo, Ed. Cultrix, s. d.; *Peirce, Frege,* Col. "Os Pensadores", São Paulo, Ed. Abril, vol. XXXVI, 1974; *Semiótica,* Charles Sanders Peirce, Col. "Estudos", trad. e nota de José Teixeira Coelho Neto, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977. N. T.)

levados constantemente a empregar termos que Peirce criou para designar este ou aquele signo, ora mantendo o seu sentido, ora modificando-o ou até alterando-o completamente (por razões que serão precisadas a cada vez).

Começaremos aqui com a exposição das três espécies de imagens-movimento e com a procura dos signos correspondentes. Não é difícil, no cinema, reconhecer praticamente essas três espécies de imagens que desfilam na tela, mesmo sem dispor de critérios explícitos. A cena já citada de Lubitsch, em *Não Matarás, é uma ima*gem-percepção exemplar: a multidão vista de costas, a altura de meio homem, deixa um intervalo que corresponde a perna que falta a um mutilado; é por este intervalo que um outro mutilado, um homem-tronco, verá o desfile que está passando. Fritz Lang oferece um exemplo célebre de imagem-ação em *Mabuse,* o *Jogador: uma* ação organizada, segmentada no espaço e no tempo, com os relógios sincronizados escandindo o assassinato no trem, o carro que leva o documento roubado, o telefone que previne Mabuse. A imagem-ação ficará marcada por este modelo a ponto de encontrar no filme *noir* um ambiente privilegiado e, no assalto, o ideal de uma ação minuciosa em segmentos. Em comparação, o *western* não só apresenta imagens-ação, mas também uma imagem-percepção quase pura: é tanto um drama do visível e do invisível quanto uma epopéia de ação; o herói só age porque vê primeiro, e só triunfa porque impõe à ação o intervalo ou o segundo de atraso que lhe permite ver tudo *(Winchester 73,* de Anthony Mann). Quanto à imagem-afecção, encontramos casos ilustres no rosto de Joana d'Arc de Dreyer, e na maioria dos primeiros planos de rosto em geral. Um filme nunca é feito com uma única espécie de imagens: por isso, chama-se montagem a combinação das três variedades. A montagem (num de seus aspectos) é o agenciamento das imagens-movimento, portanto, o interagenciamento das imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação. Em todo caso, um filme, pelo menos em suas características mais simples, sempre apresenta a predominância de um tipo de imagem, podendo-se falar de uma montagem ativa, perceptiva ou afetiva, de acordo com o tipo predominante. Afirmou-se *com* freqüência que Griffith havia inventado a montagem ao criar precisamente a montagem de ação. Mas Dreyer inventará uma montagem e até um enquadramento de afecção, com outras leis, na medida que *A Paixão de Joana d'Arc é* o caso de um filme quase exclusivamente afetivo. Vertov é talvez o inventor de uma montagem propriamente perceptiva, que todo o cinema experimental desenvolverá. As três espécies de variedades podemos fazer corresponder três espécies de planos espacialmente determinados: o plano de conjunto

seria sobretudo uma imagem-percepção, o plano médio, uma imagem-ação, o primeiro plano, uma imagem-afecção. Mas, ao mesmo tempo, segundo uma indicação de Eisenstein, cada uma dessas imagens-movimento é um ponto de vista sobre o todo do filme, uma maneira de captar esse todo, que se torna afetivo no primeiro plano, ativo no plano médio, perceptivo no plano de conjunto, cada um desses planos deixando de ser espacial para tornar-se, ele próprio, uma "leitura" do filme inteiro.[32]

[32] Eisenstein, *Au-delà des Étoiles,* 10-18, "En gros plan", pp. 263 e segs. (é verdade que, de acordo com o texto, Eisenstein considera o primeiro plano como um ponto de vista não exatamente afetivo, mas "de convicção" sobre o todo do filme; é, no entanto, um ponto de vista "passional", que penetra "no âmago daquilo que acontece").

A imagem-percepção

1

Vimos que a percepção era dupla, ou melhor, tinha uma dupla referência. Ela pode ser objetiva ou subjetiva. Mas o difícil é saber como se apresentam no cinema uma imagem-percepção objetiva e uma imagem-percepção subjetiva. O que as distingue? Poder-se-ia dizer que a imagem subjetiva é a coisa vista por alguém "qualificado", ou o conjunto tal como é visto por alguém que faz parte desse conjunto. Diversos fatores marcam essa referência da imagem aquele que vê. Fator sensorial, no exemplo célebre de *A Roda,* de Gance, onde o personagem cujos olhos são feridos vê seu cachímbo em *flou.* Fator ativo, quando a dança ou a festa são vistas por alguém que delas participa, como num filme de Epstein ou de L'Herbier. Fator afetivo, que faz com que o herói do *Cheique Branco,* de Felinni, seja visto por sua admiradora como se se balançasse no alto de uma árvore prodigiosa, quando vai e vem quase no chão. Se é fácil, porém, verificar o caráter subjetivo da imagem, é porque a comparamos à imagem modificada, restituída, que se supõe objetiva. Veremos o cheique branco descer do seu balanço grotesco; tínhamos visto o cachimbo e o ferido antes de ver o cachimbo visto pelo ferido. Ora, é aqui que a dificuldade começa.

Com efeito, seria necessário poder afirmar que a imagem é objetiva quando a coisa ou o conjunto são vistos do ponto de vista de alguém que permanece exterior a esse conjunto. Trata-se de uma definição possível, mas exclusivamente nominal, negativa e provisória. Pois o que nos garante que o que inicialmente tomávamos como exterior ao conjunto não vai se revelar como lhe pertencendo? *Pandora,* de Lewin, começa por um plano de conjunto de uma praia, onde grupos correm em direção a um ponto — a praia é vista de longe e do alto, através de uma luneta situada sobre o promontório de uma casa. Mas logo ficamos sabendo que a casa é habitada e a luneta é utilizada por pessoas que integram plenamente o conjunto considerado — a praia, o ponto que atrai os grupos, o acontecimento que aí se desenrola, as pessoas nele envolvidas... A

imagem não se tornou subjetiva, como no exemplo de Lubitsch? E não é este o destino constante da imagem-percepção no cinema — fazer-nos passar de um dos pólos ao outro, isto é, de uma percepção objetiva a uma percepção subjetiva e vice-versa? Nossas duas definições do início são, portanto, nominais, apenas nominais.

Jean Mitry observava a importância de uma das funções da complementaridade "campo-contracampo": quando ela coincide com uma outra complementaridade, "olhando-olhado". Mostram-nos primeiro alguém que olha, depois o que ele vê. Entretanto, não podemos nem dizer que a primeira imagem é objetiva e a segunda subjetiva. Pois o que é visto na primeira imagem já pertence ao subjetivo, ao que olha. E, na segunda imagem, o olhado tanto pode ser apresentado por si quanto pelo personagem. Mais ainda, pode ocorrer uma contração extrema do campo-contracampo, como no *El Dorado,* de L'Herbier, onde a mulher distraída que vê em *flou é, ela* própria, vista em *flou.* Conseqüentemente, se a imagem-percepção cinematográfica está sempre passando do subjetivo ao objetivo e vice-versa, não seria melhor buscar-lhe um estatuto específico difuso, maleável, que pode permanecer ímperceptível, mas que às vezes se revela em certos casos chocantes? Desde muito cedo, a câmera móvel ultrapassou, alcançou, abandonou ou retomou personagens. Muito cedo também, no expressionismo, ela captou ou seguiu um personagem de costas *(Tartufo,* de Murnau, *Variétés,* de Dupont). Finalmente, a câmera liberada operou *"travellings em* circuito fechado" (A *Última Gargalhada,* de Murnau), nos quais não se contenta mais em seguir os personagens, deslocando-se entre eles. É em função de tais dados que Mitry propunha a noção de *imagem semi-subjetiva* generalizada, para designar esse "estar-com" da câmera, que não se confunde com o personagem, mas que também não está de fora, estando com ele.[1] Trata-se de uma espécle de Mitsein propriamente cinematográfico. Ou, então, o que Dos Passos chamava justamente de "olho da câmera", o ponto de vista anônimo de alguém não identificado entre os personagens.

Suponhamos então que a imagem-percepção seja semi-subjetiva. O difícil é encontrar um estatuto para tal semi-subjetividade, já que ela não tem equlvalente na percepção natural. Aliás, a esse respeito, Pasolini recorria a uma analogia lingüística. Pode-se dizer que uma imagem-percepção subjetiva é um discurso direto; e, de uma maneira mais complicada, que uma imagem-percepção objetiva é como um discurso indireto (o espectador vê o personagem de modo a poder, mais cedo ou mais tarde, enuncíar o que este espontaneamente vê). Ora, Pasolini

---

1 Jean Mitry, *Esthétique etPsychologie du Cinéma,* II Ed. Universitaires, pp. 61 e segs.

pensava que o essencial da imagem cinematográfica não correspondia nem a um discurso direto, nem a um discurso indireto, mas a um *discurso indireto livre.* Esta forma, particularmente importante em italiano e em russo, coloca muitos problemas aos gramáticos e lingüistas: ela consiste numa enunciação tomada em um enunciado que por sua vez depende de uma outra enunciação. Por exemplo, no francês: "Ela reúne sua energia: *antes ser torturada do que perder sua virgindade",* o lingüista Bakhtin, de quem tomamos este exemplo, coloca bem o problema: não há mera mistura entre dois sujeitos da enunciação inteiramente constituídos, dos quais um seria o relator e o outro o relatado. Trata-se antes de um agenciamento de enunciação operando ao mesmo tempo dois atos de subjetivação inseparáveis, um que constitui um personagem na primeira pessoa, enquanto o outro assiste ao seu nascimento e o encena. Não há mistura ou média entre dois sujeitos que pertenceriam cada um a um sistema, mas sim diferenciação de dois sujeitos correlatos em um sistema ele próprio heterogêneo. Este ponto de vista de Bakhtin, que nos parece ter sido retomado por Pasolini, é muito interessante e também difícil.[2] O ato fundamental da linguagem não é mais a "metáfora", na medida que ela homogeneiza o sistema, mas sim o discurso indireto livre, na medida que ele afirma um sistema sempre heterogêneo, distante do equilíbrio. E, no entanto, o discurso indireto livre não está sujeito a categorias lingüísticas, porque estas só dizem respeito a sistemas homogêneos ou homogeneizados. Trata-se de uma questão de estilo, de estilística, diz Pasolini. E acrescenta uma observação preciosa: quanto mais rica em dialetos é uma língua, mais deixa aflorar o discurso indireto livre; ou, ainda: em vez de se estabelecer sobre um "nível médio", ela se diferencia em "língua baixa e língua elevada" (condição sociológica). Pasolini chama a seu modo de *mimesis tal* operação dos dois sujeitos de enunciação, ou das duas línguas, no discurso indireto livre. Talvez esta expressão não seja feliz, pois não se trata de uma imitação, mas de uma correlação entre dois processos dissimétricos que agem na língua. Como dois vasos comunicantes. Entretanto, Pasolini fazia questão da palavra *mimesis* para sublinhar o caráter sagrado da operação.

Esse desdobramento ou essa diferenciação do sujeito na linguagem não é o que encontramos no pensamento e na arte? É o *Cogito:* um

---

[2] Pasolini expõe sua teoria em *L'Expérience Hérétique,* Payot: do ponto de vista da literatura (sobre pp. 39-65) e do ponto de vista do cinema (sobretudo pp. 139-155). Reportar-nos-emos às concepções de Bakhtin sobre o discurso indireto livre, *Le Marxisme et la Philosophie du Langage.* Ed. de Minuit, caps. 10 e 11 (Bakhtin, M., V. N. Volochinov, *Marxismo e Filosofia da Linguagem, Problemas Fundamentais do Método Sociológico na Ciência,* Prefácio de R. Jakobson; apresentação de Maria Yaguello, tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, com colaboração de Lúcia T. Wisnick e Carlos Henrique de Chagas Cruz, São Paulo, HUCITEC, 1979. N. T.)

sujeito empírico não pode nascer para o mundo sem se referir ao mesmo tempo a um sujeito transcendental que o pensa, e no qual ele se pensa. E o *cogito da arte:* não há sujeito agindo sem um outro que o veja agir, e que o apreenda enquanto aquele que age, tomando para si a liberdade da qual o desapossa. "Daí dois eus diferentes, dos quais um, consciente de sua liberdade, se erige em espectador independente de uma cena que o outro representaria de um modo maquinal. Mas este desdobramento nunca vai até o fim. É mais uma oscilação da pessoa entre dois pontos de vista sobre ela mesma, um vai-e-vem do espírito...", um estar-com.[3]

O que é que tem tudo isso a ver com o cinema? Por que Pasolini pensa que isso diz respeito ao cinema, a ponto de um equivalente do discurso indireto livre, na imagem, permitir definir o "cinema de poesia"? Um personagem age na tela e supõe-se que veja o mundo de certa maneira. Mas ao mesmo tempo a câmera o vê, e vê seu mundo, de um outro ponto de vista, que pensa, reflete e transforma o ponto de vista do personagem. Pasolini diz: o autor "substituiu em bloco a visão de um neurótico por sua própria visão delirante de esteticismo". É bom, de fato, que o personagem seja neurótico, para marcar melhor o difícil nascimento de um sujeito no mundo. Mas a câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete. Tal desdobramento, é o que Pasolini chama de uma "subjetiva indireta livre". Não diremos que seja sempre assim no cinema: no cinema pode-se ver imagens que se pretendem objetivas ou subjetivas; mas, aqui, trata-se de outra coisa, trata-se de superar o subjetivo e o objetivo rumo a uma Forma pura que se erige em visão autônoma do conteúdo. Não nos encontramos mais diante de imagens subjetivas *ou* objetivas: somos apanhados numa relação entre uma imagem-percepção e uma consciência-câmera que a transforma (portanto, a questão de saber se a imagem era objetiva ou subjetiva não se coloca mais). É um cinema muito especial que adquiriu o gosto de "fazer sentir a câmera". E Pasolini analisa alguns procedimentos estilísticos que atestam a existência dessa consciência reflexionante ou desse *cogito* propriamente cinematográfico: o "enquadramento insistente", "obsedante", que faz com que a câmera espere que o personagem entre no quadro, faça ou diga alguma coisa, e depois saia, enquanto ela continua enquadrando o espaço que voltou a ficar vazio, "deixando novamente o quadro entregue a sua pura e absoluta significação de quadro";* "a alternância de objetivas diferentes sobre uma mesma imagem" e "o uso excessivo da *zoom",* que duplicam a percepção

---

3 Bergson, *L'Énergie Spirituelle, p.* 920 (139).

* Pasolini se refere aqui ao quadro pictórico (em francês, *tableau) e* não ao quadro cinematográfico *(cadre). (N.* T.)

com uma consciência estética independente... Em suma, a imagem-percepção encontra seu estatuto, como subjetiva livre indireta, assim que reflete seu conteúdo numa consciência-câmera que se tornou autônoma ("cinema de poesia").

Pode ser que o cinema tenha tido de passar por uma lenta evolução antes de atingir essa consciência de si. A título de exemplo, Pasolini cita Antonioni e Godard. E, com efeito, Antonioni é um dos mestres do enquadramento obsedante: é aí que o personagem neurótico, ou o homem que está perdendo a identidade, vai entrar numa relação "indireta livre" com a visão poética do autor que se afirma nele, através dele, ao mesmo tempo que dele se distíngue. O quadro preexistente induz um curioso desprendimento do personagem que se vê agindo. As imagens do ou da neurótica tornam-se assim visões do autor, que avança e reflete *através* dos fantasmas de seu herói. Será esse o motivo pelo qual o cinema moderno precisa tanto de personagens neuróticos, como portadores do discurso indireto livre ou da "língua baixa" do mundo atual? Mas se a visão ou a consciência poética de Antonioni é essencialmente estética, a de Godard é mais "tecnicista" (não menos poética por isso). Do mesmo modo, de acordo com a observação judiciosa de Pasolini, Godard põe em cena personagens que com certeza são doentes, "gravemente atingidos", mas que não estão em tratamento, e nada perderam de seus graus materiais de liberdade, que são cheios de vida, e que representam antes o nascimento de um novo tipo antropológico.[4]

A sua lista de exemplos, Pasolini teria podido acrescentar o seu próprio, e o de Rohmer. Pois o que caracteriza o cinema de Pasolini é uma consciência poética que não seria propriamente esteticista nem tecnicista, mas antes mística ou "sagrada". O que permite a Pasolini levar a imagem-percepção, ou a neurose de seus personagens, a um nível de baixeza e de bestialidade, nos conteúdos os mais abjetos, ao mesmo tempo que os reflete numa pura consciência poética animada pelo elemento mítico ou sacralizante. É essa permutação do trivial e do nobre, essa comunicação do excremencial e do belo, essa projeção no mito, que Pasolini já diagnosticava no discurso indireto livre como forma essencial da literatura. E ele consegue fazer dela uma forma cinematográfica, capaz de graça tanto quanto de horror.[5] Quanto a Rohmer, talvez seja o exemplo mais chocante da construção de imagens subjetivas indiretas livres, desta

---

[4] Pasolini traça um brilhantíssimo paralelo entre Antonioni e seu estetismo "páduoromano", de um lado, e do outro Godard e seu tecnicismo libertário: daí decorre a diferença dos "heróis" nos dois autores. Cf. *L'Expérience Hérétique,* pp. 150-151.

[5] Cf. Pasolini, *Études Cinématographique,* I e II (sobretudo o estudo de Jean Sémoulé "Après de Décaméron et Les Contes de Canterbury, réflexion sur le récit chez Pasolini").

vez por intermédio de uma consciência propriamente ética. É muito curioso, porque esses dois autores, Pasolini e Rohmer, não parecem se conhecer muito, mas são eles os que mais buscaram um novo estatuto da imagem, tanto para exprimir o mundo moderno quanto para instaurar uma adequação cinema-literatura. Em Rohmer, trata-se, por um lado, de fazer da câmera uma consciência formal ética, capaz de ostentar a imagem indireta livre do mundo moderno neurótico (a série dos *Contos Morais);* por outro, de atingir um ponto comum ao cinema e a literatura, que Rohmer, tanto quanto Pasolini, só pode tocar inventando um tipo de imagem ótica e sonora que seja exatamente o equivalente de um discurso indireto (o que leva Rohmer a duas obras essenciais, *A Marquesa d'O e Perceval*[6]*)* Eles transformaram o problema da relação da imagem com a palavra, a frase ou o texto; donde o papel especial que neles têm o documentário e a inserção.

O que nos interessa por enquanto não é a relação com a linguagem, que só poderemos considerar posteriormente. Da importantíssima tese de Pasolini reteremos apenas o seguinte: a imagem-percepção encontraria um estatuto particular na "subjetiva indireta livre", que seria como uma reflexão da imagem numa consciência de si-câmera. Não importa mais, então, saber se a imagem é objetiva ou subjetiva: se quisermos, ela é semi-subjetiva, mas tal semi-subjetividade não indica mais nada de variável ou de incerto. Não marca mais uma oscilação entre dois pólos, e sim uma imobilização de acordo com uma forma estética superior. A imagem-percepção encontra aqui seu signo de composição particular. Tomando emprestada uma expressão de Peirce, poder-se-ia chamá-la de "dicissigno" (mas para Peirce é a proposição em geral, enquanto para nós trata-se do caso especial da proposição indireta livre, ou melhor, da imagem correspondente).[*] A consciência-câmera adquire, então, uma determinação formal elevadíssima.

2

---

[6] Eric Rohmer parece ter sido sempre obcecado pelo problema do discurso indireto livre. Desde os *Contos Morais,* os diálogos, cuidadosamente escritos em estilo indireto, são relacionados com um "comentário". Referir-nos-emos a um artigo de Rohmer "Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect" *(Cahiers Renaud-Barrault, nº* 96, 1977). Mas o que é curioso é que Rohmer, pelo que sabemos, nunca invoca o discurso indireto livre e não parece estar a par das teorias de Pasolini. É, no entanto, exatamente esta forma do discurso que ele tem em mente: cf. o que dizem seu artigo a propósito de A *Marquesa d'*O sobre o estilo indireto de Kleist, e a propósito de *Perceval* sobre os personagens que falam de si mesmos na terceira pessoa. E o mais importante não é a apresentação do texto em discurso indireto livre, mas a apresentação das imagens ou das cenas visuais de um modo correspondente: assim, os enquadrados obsedantes de A *Marquesa d'O e* sobretudo o tratamento da imagem como miniatura em *Perceval.*

[*] Grafa-se também dici-signo. (N. T.)

Essa solução limita-se, todavia, a remeter a uma definição nominal do "subjetivo" e do "objetivo". Ela implica um estágio evoluído do cinema, que aprendeu a desconfiar da imagem-movimento. O que acontece, ao contrário, se partirmos de uma definição real dos dois pólos ou do sistema duplo? O bergsonismo nos propunha tal definição: *será subjetiva uma percepção em que as imagens variem em relação a uma imagem central privilegiada; será objetiva uma - percepção tal como existe nas coisas, em que todas as imagens variam umas em relação às outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes.* Estas definições não apenas asseguram a diferença entre os dois pólos da percepção, como a possibilidade de passar do pólo subjetivo ao pólo objetivo. Pois, quanto mais o próprio centro prívilegíado for posto em movimento, mais ele tenderá para um sistema acentrado onde as imagens variam umas em relação as outras, e tendem a juntar-se as ações recíprocas e as vibrações de uma matérla pura. O que é mais subjetivo que um delírio, um sonho, uma alucinação? Mas o que há também de mais próximo de uma materialidade feita de onda luminosa e de interação molecular? A escola francesa, o expressionismo alemão descobriam a imagem subjetiva; mas ao mesmo tempo alçavam-na até os limites do universo. Ao porem em movimento o próprio centro de referência, elevava-se o movimento das partes até ao conjunto, do relativo ao absoluto, da sucessão ao simultaneísmo. Em *Variétés,* de Dupont, era a cena de *music-hall* onde o trapezista que se balança vê a multidão e o teto, um no outro, como uma chuva de faíscas e um turbilhão de manchas flutuantes.[7] E, em *Coeur Fidèle,* de Epstein, era a quermesse onde tudo tende para a simultaneidade do movimento daquele que vê com o movimento do que é visto, na perda vertiginosa de pontos fixos. E sem dúvida, aqui, a imagem-percepção já se achava transformada por uma consciência estética (cf. a célebre "fotogenia" da escola francesa). Mas esta consciência estética não era ainda a consciência formal e reflexa que ultrapassava o movimento, era uma consciência "ingênua", ou melhor, não-tética, como diriam os fenomenólogos, uma consciência manifesta que amplificava o movimento e o introduzia na matéria, com todo o júbilo de descobrir a atividade de montagem e da câmera. Não era melhor nem pior... era outra coisa.

Repetidas vezes comentou-se o gosto de Jean Renoir pela água corrente. Mas esse gosto é o de toda a escola francesa (apesar de Renoir ter-lhe conferido uma dimensão muito especial). Na escola francesa, ora é o regato e seu curso, ora o canal, suas comportas e *péniches,* ora o mar,

---

[7] C:. a descríção de Lotte Eisner, *L' Écran Démoniaque,* Encyclopédie du Cinéma, p. 147.

sua fronteira com a terra, o porto, o farol como valor luminoso. Se eles tivessem tido a idéia de uma câmera passiva, tê-la-iam instalado diante da água que escoa. L'Herbier começara por um projeto, *Le Torrent,* onde a água devia ser o personagem principal. E *L'Homme du Large* tratava o mar não só como objeto particular de percepção, mas como um sistema perceptivo distinto das percepções terrestres, uma "linguagem" diferente da linguagem da terra.[8] Grande parte da obra de Epstein, grande parte da obra de Grémillon constituem uma espécie de escola bretã que realiza o sonho cinematográfico de um drama sem personagem, ou pelo menos que iria da Natureza ao homem. Por que a água parece corresponder de tal modo a todas as exigências desta escola francesa — exigência estética abstrata, exigência documentária social, exigência narrativa dramática? Inicialmente porque a água é o meio por excelência de onde se pode extrair o movimento da coisa movida, ou a mobilidade do próprio movimento: donde a importância ótica e sonora da água nas pesquisas rítmicas. O que Gance começara com o ferro, com a estrada de ferro, é o elemento liquido que vai prolongar, transmitir e difundir em todas as direções. Em suas tentativas experimentais Jean Mitry começava com a estrada de ferro, depois passava para a *água* como a imagem que podia nos restituir mais profundamente o real enquanto vibração: de *Pacific 231 a Images pour Debussy.*[9] E a obra documental de Grémillon percorre esse movimento, da mecânica dos sólidos a uma mecânica dos fluidos, da indústria ao seu fundo marinho.

O abstrato líquido é também o meio concreto de um tipo de homens, de uma raça de homens que não vivem exatamente como os terrestres, que não percebem nem sentem como estes: Ouessant, depois Sein propíciam a Epstein o documentário por excelência, onde só os habitantes podem representar seus próprios papéis *(Finis Terrae, Mor Vran).* Enfim, o limite entre a terra e as águas torna-se o lugar de um drama onde se enfrentam de um lado os vínculos terrestres e de outro as amarras, os reboques, as cordas móveis e livres. *La Belle Nivernaise,* de Epstein, já opunha, em função da *péniche, a* solidez da terra a fluidez do céu e das águas. *Maldone,* de Grémillon, opunha a organização das raízes, terra e lar, ao agenciamento do canal, "homem-barco-cavalo". O drama é que era preciso romper com os vínculos da terra, o pai com o filho, o esposo com a esposa e o amante, a criança com os pais, era preciso fazer-se solitário para atingir a solidariedade dos homens, a solidariedade de classe. E, apesar de não se excluir uma reconcíliação final, o farol ou a barragem constituíam o lugar de um enfrentamento mortífero entre a loucura da

[8] Cf. os comentários de Henri Langlois citados por Noël Burch, *Marcel L'Herbier,* Seghers, p. 68.
[9] Jean Mitry, *Le Cinéma Expérimental,* pp. 211-217.

terra e a justiça superior da água: a demência do filho furioso em *Gardiens de Phare, a* grande queda do castelão f antasiado em *Lumière d Été.* Evidentemente, nem todo ofício é marinho; mas a idéia de Grémillon é que o proletário ou o trabalhador reconstitui em toda parte, mesmo na terra e até no elemento aéreo do *Le Ciel est à Vous,* as condições de uma população flutuante, de um povo do mar, apto a revelar e transformar a natureza dos interesses económicos e comerciais em jogo numa sociedade, desde que, de acordo com a fórmula marxista, "corte o cordão umbilical que o prende a terra".[10] É neste sentido que os ofícios do mar não constituem uma sobrevivência ou um folclore insular; são o horizonte de qualquer ofício, até o da médica em *O Amor de Uma Mulher.* Eles destacam a relação com o Elemento e com o Homem, presente em todo ofício; e até a mecânica, a indústria, a proletarização encontram a sua verdade num império dos mares (ou dos ares). Grémillon opunha-se com todas as suas forças ao ideal familiar e terreno de Vichy. Poucos autores filmaram tão bem o trabalho dos homens, mas nele descobrindo o equivalente de um mar: até os desabamentos de pedras são como ondas.

São dois sistemas que se opõem, as percepções, afecções e ações dos homens da terra e as percepções, afecções e ações dos homens da água. É o que fica nítido em *Águas Tempestuosas,* de Grémillon, onde o capitão, em terra, é reconduzido a centros fixos, imagens da esposa ou da amante, imagens da *villa* frente ao mar, pontos de subjetivação egoístas, enquanto o mar lhe apresenta uma objetividade como variação universal, solidariedade de todas as partes, justiça para além dos homens, onde o ponto fixo dos reboques, sempre posto em questão, não vale mais senão entre dois movimentos. Mas é O *Atalante,* de Vigo, que iria levar tal oposição ao ápice. Como mostra J. P. Bamberger, sobre a água, não é o mesmo regime de movimento, a mesma "graça": o movimento terrestre está em desequilíbrio constante porque a força motriz está sempre fora do centro de gravidade (a bicicleta do camelô); enquanto o movimento aquático confunde-se com o deslocamento do centro de gravidade segundo uma lei objetiva simples, reta ou elíptica (donde a aparência desajeitada desse movimento quando feito sobre a terra ou mesmo na *péniche,* andar de caranguejo, reptação ou giro, como se fosse a graça de um outro mundo). E, na terra, o movimento se faz de um ponto a outro, está sempre entre dois pontos, enquanto na água é o ponto que está entre dois movimentos: ele marca, assim, a conversão ou a inversão do movimento, segundo a relação hidráulica de uma plongée com uma *contre-plongée,* que reencontramos no movimento da própria câmera (a

[10] Paul Virilio mostrou as origens e o modelo marítimo do proletariado em um outro texto que se aplicaria bem ao cinema de Grémillon: *Vitesse et Politique,* Ed. Galilee, p. 50.

queda final do corpo enlaçado dos amantes não tem fim, mas converte-se em movimento ascendente). Nem se trata também do mesmo regime da paixão, da afecção; num caso, dominado pela mercadoria, o fetiche, a vestimenta, o objeto parcial e o objeto-lembrança; no outro, acedendo ao que já se chamou a "objetividade" dos corpos, que pode revelar a feiúra sob a roupa, mas também a graça de uma aparência rude. Se há uma conciliação entre a terra e a água, é com o velho Jules, mas porque ele sabe espontaneamente impor a terra a própria lei da água: sua cabine pode acolher os mais extraordinários fetiches, objetos parciais, *souvenirs e* ninharias, deles ele faz não uma lembrança, mas um puro mosaico de estados presentes, até o velho disco volta a funcionar.[11] E é enfim uma função de vidência que se desenvolve na água, por oposição à visão terrestre: é na água que a amada desaparecida se revela, como se a percepção gozasse de um alcance e de uma interação, de uma verdade que ela não tem na terra. Mesmo em Nice *(A Propos de Nice),* já era a presença da água que permitia descrever a burguesia como um corpo orgânico monstruoso.[12] É *ela* que revelava, sob as roupas, a feiúra dos corpos burgueses, assim como revela agora a doçura e a força do corpo amado. A burguesia é reduzida à objetividade de um corpo-fetiche, de um corpo-rebotalho, ao qual a infância, o amor, a navegação opõem seu corpo íntegro. Uma "objetividade", um equilíbrio, uma justiça que não são da terra, eis o que é próprio da água.

Finalmente, o que a escola francesa descobria na água era a promessa ou a indicação de um outro estado da percepção: uma percepção mais que humana, uma percepção não mais talhada nos sólidos, que não tinha mais o sólido por objeto, por condição, por meio. Uma percepção mais fina e mais ampla, uma percepção molecular, própria de um "cine-olho". E essa era exatamente a condição, a partir do momento em que se partia de uma definição real dos dois pólos da percepção: a imagem-percepção não ia se refletir numa consciência formal, mas cindir-se em dois estados, um molecular e o outro molar, um líquido e o outro sólido, um acarretando e apagando o outro. O signo da percepção não seria, portanto, um "dicissigno", mas um *reuma.*[13] Enquanto o dicissigno erigia

---

[11] Servimo-nos de um texto inédito de Jean-Pierre Bamberger sobre *Atalante.*

[12] Amengual colocou bem a questão: por que a burguesia é apresentada por Vigo sob traços biológicos, e não políticos e econômicos? Ele responde invocando já uma função de vidência, e de "objetividade" dos corpos. Cf. Vigo, *Études Cinématographiques* (Amengual analisa também os movimentos *deplongée em* Vigo).

[13] Na sua classificação dos signos, o que Peirce distingue do "dicissigno" (proposição) é o rema (palavra). Pasolini retoma o termo rema de Peirce, mas nele introduzindo uma idéia muito geral de fluxo: o plano cinematográfico "deve fluir", trata-se de um "rema" *(LExpérience Hérétique, p.* 271). Mas Pasolini comete aqui, voluntariamente ou não, um erro etimológico. O que flui, em grego, é

um quadro que isolava e solidificava a imagem, o reuma remetia a uma imagem que se tornava líquida, e que passava através ou sob o quadro. A consciência-câmera tornava-se um reuma, porque se atualizava numa percepção fluente e atingia assim uma determinação material, uma matéria-fluente. Entretanto, a escola francesa mais indicava que assumia este outro estado, esta outra percepção, esta função de vidência: salvo em suas tentativas abstratas (das quais faz parte *Tanis, Roi de l´Eau,* de Vigo), a escola francesa fazia dela não a nova imagem, mas o limite ou o ponto de fuga das imagens-movimento, das imagens-média, no âmbito de uma história ainda sólida. Não se tratava, evidentemente, de uma inferioridade, de tanto que essa história era penetrada pelo ritmo.

3

O sistema em si da variação universal — eis o que Vertov se propunha atingir ou reencontrar no "cine-olho". Todas as imagens variam umas em função das outras, sobre todas as suas faces e em todas as suas partes. O próprio Vertov define o cine-olho: o que "engancha qualquer ponto do universo a outro em qualquer ordem temporal".[14] Câmera lenta, aceleração, sobre-impressão, fragmentação, redução da marcha, filmagem-micro, tudo está a serviço da variação e da interação. Não se trata de um olho humano mesmo melhorado. Pois o olho humano pode superar algumas de suas limitações graças a aparelhos e instrumentos, há uma que não pode vencer, porque ela é a sua própria condição de possibilidade: sua imobilidade relativa como órgão de recepção, que faz com que todas as imagens variem para uma só, em função de uma imagem privilegiada. E, se considerarmos a câmera enquanto aparelho de filmagem, ela se submete a mesma limitação condicionante. Mas o cinema não é apenas a câmera, é a montagem. E a montagem é indubitavelmente uma construção do ponto de vista do olho humano, ela deixa de ser uma construção do ponto de vista de um outro olho, e é pura visão de um olho não-humano, de um olho que estaria nas coisas. A variação universal, a interação universal (a modulação) já é o que Cézanne chamava de mundo anterior ao homem, "aurora de nós mesmos", "caos irisado", "virgindade do mundo". Não é de se espantar que tenhamos de construí-lo, pois ele só é dado ao olho que não temos. É

---

um reuma. Servimo-nos assim deste termo para designar não um caráter geral do termo, mas um signo especial da imagem-percepção.

[14] Vertov, *Articles, Journaux, Projets,* 10-18, pp. 126-127.

preciso muito *parti pris a* Jean Mitry para denunciar em Vertov uma contradição que ele não ousaria, no entanto, censurar num plntor: a pseudocontradição entre a criatividade (da montagem) e a integridade (do real).[15] O que a montagem faz, segundo Vertov, é conduzir a percepção as coisas, pôr a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os quais age ou que sobre ele agem, seja qual for a extensão dessas ações e reações. Esta é a definição da objetividade: "ver sem fronteiras nem distâncias". Nesse sentido, então, todos os procedimentos serão permitidos, não são mais trucagens.[16] O que Vertov materialista realiza através do cinema é o programa materialista do primeiro capítulo de *Matière et Mémoire:* o *em-sí da imagem.* O cine-olho, o olho não-humano de Vertov, não é o olho de uma mosca ou de uma águia, o olho de um outro animal. Também não é, ao modo de Epstein, o olho do espírito que seria dotado de uma perspectiva temporal e apreenderia o todo espiritual. É, ao contrário, o olho da matéria, o olho na matéria, que não se submete ao tempo, que "venceu" o tempo, que acede ao "negativo do tempo", e não conhece outro todo senão o universo material e sua extensão (Vertov e Epstein se distinguem aqui como dois níveis diferentes do mesmo conjunto, câmera-montagem).

Esse é o primeiro agenciamento de Vertov. É antes de mais nada um agenciamento maquínico das imagens-movimento. Vimos que o hiato, o intervalo entre dois movimentos traça um lugar vazio, que prefigura o sujeito humano enquanto se apropria da percepção. Mas o mais importante, para Vertov, vai ser restituir os intervalos a matéria. É o sentido da montagem, e da "teoria dos intervalos", mais profunda que a do movimento. O intervalo não será mais o que separa uma reação da ação sofrida, o que mede a incomensurabilidade e a imprevisibilidade da reação, mas sim, ao contrário, aquilo que, dada uma ação num ponto de universo, encontrará a reação apropriada num outro ponto qualquer e por mais distante que esteja ("encontrar na vida a resposta ao tema tratado, a resultante entre os milhões de fatos que apresentam uma relação com o tema"). A originalidade da teoria vertoviana do intervalo é que este não marca mais um hiato que se cava, um distanciar-se entre duas imagens consecutivas, mas sim, ao contrário, um correlacionar-se entre duas imagens longínquas (incomensuráveis do ponto de vista de nossa

[15] Mitry, *Histoire du Cinéma Muet,* Ed. Universitaires, p. 256: "Não se pode defender a montagem e sustentar ao mesmo tempo a integridade do real. A contradição é flagrante".

[16] Vertov *(ibidem):* "A filmagem rápida, a microfilmagem, a filmagem de trás para diante, a filmagem de animação, a fîlmagem em movimento, a filmagem com ângulos os mais inesperados, etc., não são consideradas como trucagens, mas como procedimentos normais a serem largamente empregados".

percepção humana). E, por outro lado, o cinema não poderia correr o universo de cabo a rabo se não dispusesse de um agente capaz de fazer concorrerem todas as partes — o que Vertov retirou do espírito, isto é, o poder de um todo que não pára de se fazer, vai agora passar através do correlato da matéria, de suas variações e interações. Com efeito, o agenciamento maquínico das coisas, das imagens em si, tem por correlato um agenciamento coletivo de enunciação. Já no mudo Vertov fazia um uso original do letreiro, onde a palavra formava um bloco com a imagem, uma espécie de ideograma.[17] São os dois aspectos fundamentais do agenciamento: a máquina de imagens é inseparável de um tipo de enunciados, de uma enunclação propriamente cinematográfica. Em Vertov trata-se, evidentemente, da consciência soviética revolucionária, do "decifra-mento comunista da realidade". É ele que junta o homem do futuro ao mundo de antes do homem, o homem comunista ao universo material das interações definido como "comunidade" (ação recíproca entre o agente e o paciente[18]). A *Sexta Parte do Mundo* mostra, no seio da URSS, as interações à distância dos povos mais diversos, dos rebanhos, das indústrias, das culturas, trocas de todo tipo vencendo o tempo.

Anette Michelson tem razão ao dizer que *O Homem da Câmera* representa uma evolução de Vertov, como se este ainda tivesse descoberto uma concepção mais completa do agenciamento. É que a precedente limitava-se a imagem-movimento, isto é, a uma imagem composta de fotogramas, a uma imagem-média dotada de movimento. Era ainda, pois, uma imagem correspondente a percepção humana, qualquer que fosse o tratamento que lhe tivesse sido imposto através da montagem. Mas o que acontece se a montagem se introduz até na componente da imagem? De uma imagem de camponesa remonta-se a uma série de seus fotogramas, ou então de uma série de fotogramas de crianças vamos as imagens dessas crianças em movimento. Segundo uma extensão do procedimento, confronta-se a imagem de um ciclista em plena corrida e a mesma imagem refilmada, refletida, apresentada como projetada na tela. O filme de René Clair *Paris qui Dort teve uma* grande influência sobre Vertov, pois reunia um mundo humano e a ausência do homem. É que o raio do cientista louco (o cineasta) congelava o movimento, bloqueava a ação, para liberá-la numa espécie de "descarga elétrica". A cidade-deserto, a cidade ausente de si mesma, não deixará de perseguir o cinema, como se detivesse um segredo. O segredo é, mais uma vez, um novo sentido da noção de intervalo — esta designa agora o ponto em que o movimento se detém, e, detendo-se, vai poder se

---

[17] Cf. Abramov, *Dziga Vertov,* Premier Plan, pp. 40-42.
[18] Cf. a definição da categoria de "comunidade" em Kant, *Critique de la Raison Pure.*

inverter, se acelerar, se reduzir... Não basta mais apenas inverter o movimento, como fazia Vertov em nome da interação, quando ia da carne morta à carne viva. É preciso chegar ao ponto que torna possíveis a inversão e a modificação.[19] Pois para Vertov o fotograma não é uma simples volta a fotografia: se ele pertence ao cinema, é por ser o elemento genético da imagem, ou o elemento diferencial do movimento. Ele não "termina" o movimento sem ser também o princípio de sua aceleração, de sua redução, de sua variação. Ele é a vibração, a solicitação elementar que compõe o movimento a cada instante, o clinâmen do materialismo epicurista. Do mesmo modo, o fotograma é inseparável da série que o faz vibrar, em relação ao movimento que dela deriva. E, se o cinema ultrapassa a percepção humana rumo a uma outra percepção, é no sentido que ele chega até o *elemento genético* de toda percepção possível, isto é, ao ponto que muda e faz mudar a percepção, a diferencial da própria percepção. Vertov realiza, portanto, os três aspectos inseparáveis de uma única ultrapassagem: da câmera a montagem, do movimento ao intervalo, da imagem ao fotograma.

Como cineasta soviético, Vertov tem, da montagem, uma concepção dialética. mas torna-se evidente que a montagem dialética é menos um traço de união que um lugar de afrontamento, de oposição. Se Eisenstein denuncia as "palhaçadas formalistas" de Vertov, é seguramente porque os dois autores não têm a mesma concepção nem a mesma prática da dialética. Para Eisenstein só há dialética do homem *e da* Natureza, do homem na Natureza e da Natureza no homem, "Natureza não-indiferente" e Homem não-separado. Para Vertov, a dialética está na matéria e é matéria, e s6 pode unir uma percepção não-humana ao além-do-homem do futuro, a comunidade material ao comunismo formal. Donde se pode inferir muito mais facilmente as diferenças que separam Vertov, de um lado, e, de outro, a escola francesa. Se considerarmos os procedimentos idênticos de ambas as partes — montagem quantitativa, aceleração, câmera lenta, sobre-impressão ou mesmo imobilização — fica evidente que, nos franceses, tais procedimentos atestam antes de tudo uma potência espiritual do cinema, uma face espiritual do "plano": é pelo espírito que o homem ultrapassa os limites da percepção e, como diz Gance, as sobre-impressões são de sentimentos e de pensamentos através dos quais a alma "envolve" o corpo e o "precede". Inteiramente outro é o uso de Vertov, para quem a sobre-impressão exprimirá a

---

[19] Anette Michelson ("L'homme à caméra, de la magie à l'épstémologie", *in Cinéma, Théorie, Lectures,* Klinksieck) analisou todos esses temas: a aprofundamento da teoria do intervalo e da inversão, o tema da cidade adormecida, o papel do fotógrafo em Vertov (e a aproximação com René Clair).

interação dos pontos materiais distantes, e a aceleração e a câmera lenta, a diferencial do movimento físico. Mas talvez ainda não seja deste ponto de vista que se pode apreender a diferença radical. Esta emerge assim que voltamos as razões pelas quais os franceses privilegiavam a imagem líquida: é aí que a percepção humana ultrapassava seus próprios limites e que o movimento descobria a totalidade espiritual que exprimia. Enquanto para Vertov a imagem líquida ainda é insuficiente, e não chega ao *grão da matéria.* O movimento deve se ultrapassar, mas em direção a seu elemento material energético. A imagem cinematográfica não tem, portanto, como signo o "reuma" e sim o "grama", o engrama, o fotograma.* É o seu signo de gênese. No limite seria preciso falar de uma percepção gasosa e não mais liquida. Pois, se partimos de *um* estado sólido no qual as moléculas não são livres para se deslocarem (percepção molar ou humana), passamos em seguida a um estado liquido, em que as moléculas se deslocam e deslizam umas por entre as outras, mas finalmente chegamos a um estado gasoso, definido pelo livre percurso de cada molécula. Talvez, segundo Vertov, fosse preciso ir até lá, para além do fluir, o grão da matéria ou a percepção gasosa.

Em todo caso, o cinema experimental americano irá até lá e, rompendo com o lirismo aquático da escola francesa, reconhecerá a ínfluência de Vertov. Com relação a determinado aspecto desse cinema, trata-se precisamente de chegar a uma percepção pura, como a que existe nas coisas ou na matéria, por mais longe que se estendam as interações moleculares. Brakhage explora um mundo cezanniano de antes dos homens, uma aurora de nós mesmos, ao filmar os verdes vistos por um bebê numa campina.[20] Michael Snow faz a câmera perder completamente o centro, filma a interação universal de imagens que variam umas em relação às outras, em todas as suas faces e através de todas as suas partes *(A Região Central*[21]*).* Belson e Jacobs remontam das formas e movimento coloridos as forças moleculares ou atômicas *(Phenomena, Momentum).* Ora, se há uma constante nesse cinema, é a construção, por meios diversos, de um estado gasoso da percepção. A montagem piscante: destaque do fotograma para além da imagem-média,

---

* *O engrama é* o termo usado em psicologia para designar o traço deixado no cérebro por um acontecimento do passado individual. (N. T.)

[20] Cf. Marcorelles, *Éléments pour un Nouveau Cinéma,* UNESCO: "Quantas cores existem num campo para um bebê que engatinha, inconsciente do verde?".

[21] Snow filma uma "paisagem desumanizada", sem nenhuma presença humana, e submete a câmera a um aparelho automático que varia continuamente seus movimentos e ângulos. Assim ele liberta o olho de sua condição de imobilidade relativa e de dependência a coordenadas. Cf. *Cahiers* du *Cinéma,* n° 296, jan. 1979 (Marie Christine Questebert: "Acionada pela máquina, regulada pelo som, a visada da câmera não é absolutamente centrada na visão frontal perspectiva. Ela permanece monocular, mas trata-se de um olho vazio, hipermóvel").

e da vibração para além do movimento (donde a noção de "plano-fotograma", definida pelo procedimento em anel, onde uma série de fotogramas se repete., com intervalos eventuais que permitem a sobre-impressão). A montagem hiper-rápida: destaque do ponto de inversão ou de transformação (pois a imobilização da imagem tem por correlato a extrema mobilidade do suporte, e o fotograma age como o elemento diferencial de onde resultam fulgurância e precipitação). A refilmagem ou regravação: destaque do grão de matéria (a refilmagem produzindo um achatamento do espaço que adquire uma textura pontilhista à *la Seurat*, permitindo apreender a interação a distância entre dois pontos).[22] Sob todos esses aspectos, o fotograma não é uma volta a fotografia, mas muito mais, de acordo com a fórmula de Bergson, a apreensão criadora dessa fotografia "batida e reproduzida no interior das coisas e para todos os pontos do espaço". E, do trabalho do fotograma ao vídeo, assiste-se cada vez mais a constituição de uma imagem definida por parâmetros moleculares.

Todos esses procedimentos conspiram e variam para constituir o cinema como agenciamento maquínico das imagens-matéria. Persistiria a questão de saber qual é o agenciamento de enunciação correspondente, já que a resposta de Vertov (a sociedade comunista) perdeu seu sentido. Pode a resposta ser: a droga enquanto comunidade americana? No entanto, se a droga age nesse sentido, é apenas porque induz à experimentação perceptiva, que pode se efetivar por meios inteiramente diversos. Na verdade, só poderemos colocar o problema da enunciação quando tivermos condições de analisar a imagem sonora por si mesmo. Se nos atemos ao programa iniciático de Castañeda, a droga supostamente *faz* o *mundo parar,* desata a percepção do "fazer", isto é, substitui as percepções sensório-motoras por percepções óticas e sonoras puras; *fazer ver os intervalos moleculares,* os buracos nos sons, nas formas e até nas águas; mas também *fazer passar linhas de velocidade* nesse mundo parado e através desses buracos no mundo.[23] É o programa do terceiro estado da imagem, a imagem gasosa, para além do sólido e do líquido: chegar a uma "outra" percepção, que igualmente é o elemento genético de toda percepção.

Nesse sentido o filme de Landow, *O Bardo Follies,* resume o conjunto

---

[22] O artigo de P. A. Sitney, "Le film structurel", em *Cinéma, Théorie, Lectures,* analisa todos estes aspectos em função dos principais autores do cinema experimental americano: particularmente a constituição do plano-fotograma e do anel; o pisca-pisca en Markopoulos, Conrad, Sharits; a velocidade em Robert Breer; a granulação em Gehr, Jacobs, Landow.

[23] Cf. Castañeda, sobretudo *Voir,* Gallimard. *(Viagem a Ixtlán,* trad. Luzia Machado da Costa, Rio de Janeiro, Ed. Record, 1972. N. T.)

do processo, e a passagem do estado líquido ao estado gasoso. "O filme começa com uma imagem gravada em anel de uma mulher que flutua com uma bóia e que nos saúda a cada volta do anel. Passados uns dez minutos (também existe uma versão mais curta), o mesmo anel aparece duas vezes no interior de dois círculos contra fundo negro. Depois, por um instante, aparecem três círculos. A Imagem do filme dentro dos círculos começa a queimar, provocando a expansão de um emboloramento fervilhante, onde predomina o laranja. A tela inteira é preenchida pelo fotograma em fogo que se desintegra em câmera lenta num *fiou* extremamente granuloso. Um outro fotograma queima; toda a tela palpita com o celulóide que derrete. Este efeito foi provavelmente obtido através de várias séries de refilmagens sobre tela, e o resultado é que é a própria tela que parece palpitar e se consumir. A tensão do anel dessincronizado é mantida durante todo esse fragmento, em que a própria película parece morrer. Após um longo momento a tela se divide em bolhas de ar na água, filmadas através de um microscópio com filtros coloridos, uma cor diferente de cada lado da tela. Através de mudanças da distância focal, as bolhas perdem sua forma, se dissolvem uma na outra, e os quatro filtros coloridos se misturam. No final, mais ou menos quarenta minutos após o primeiro anel, a tela torna-se branca."[24]

[24] Sitney, p. 348.

A imagem-afecção
rosto e primeiro plano

1

A *imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...* Eisenstein sugeria que o primeiro plano não era apenas um tipo de imagem entre as outras, mas oferecia uma leitura afetiva de todo o filme. É o que ocorre com a imagem-afecção — ao mesmo tempo um tipo de imagens e um componente de todas as imagens. Mas não é só isto. Em que sentido é o primeiro plano inteiramente idêntico a imagem-afecção? E por que seria o rosto idêntico ao primeiro plano, já que este parece operar apenas uma ampliação *do* rosto e também de muitas outras coisas? E como poderíamos destacar, do rosto ampliado, pólos capazes de nos guiar na análise da imagem-afecção?

Partamos precisamente de um exemplo que não é o do rosto: um relógio que nos é apresentado várias vezes em primeiro plano. Uma imagem desta ordem tem efetivamente dois pólos. Por um lado ela tem ponteiros animados por micromovimentos, pelo menos virtuais, ainda que nos seja mostrada uma só vez, ou várias vezes entre longos intervalos: os ponteiros entram necessariamente numa *série intensiva* que marca uma ascensão para... ou tende para um instante crítico, prepara um paroxismo. Por outro lado ela tem um mostrador como superfície receptora imóvel, placa receptora de inscrição; suspense impassível — ela é *unidade refletora e refletida.*

A definição bergsoniana do afeto retinha exatamente essas duas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível. Em outras palavras, uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de

expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto. Mas não é a mesma coisa que um Rosto em pessoa? O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois pólos — superfície refletora e micromovimentos intensivos — podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi "encarada", ou melhor, "rostificada",[*] e por sua vez nos encara, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto. Como o primeiro plano do relógio. Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, faça-o sofrer um tratamento qualquer — não há primeiro plano *de* rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção.

Em pintura, as técnicas do retrato habituaram-nos a esses dois pólos do rosto. Ora o pintor apreende o rosto como um contorno, numa linha envolvente que traça o nariz, a boca, a borda das pálpebras e até a barba e a touca — é uma superfície de rostificação. Ora, ao contrário, ele opera por traços dispersos tomados na massa, linhas fragmentárias e quebradas que indicam aqui o estremecimento dos lábios, ali o brilho de um olhar, e que comportam uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno — são traços de rosticidade.[1] E não é por acaso que o afeto aparece sob esses dois aspectos nas grandes concepções das Paixões que atravessam tanto a filosofia quanto a pintura — o que Descartes e Le Brun chamam de *admiração, e* que indica um mínimo de movimento para um máximo de unidade refletora e refletida sobre o rosto; e o que chamamos *desejo,* inseparável de pequenas solicitações ou impulsões que compõem uma série intensiva expressa pelo rosto. Pouco importa que uns considerem a admiração como a origem das paixões, precisamente porque ela é o grau zero do movimento, enquanto outros põem em primeiro lugar o desejo, ou a inquietude, porque a própria imobilidade supõe a neutralização recíproca de micromovimentos correspondentes. Em vez de uma origem exclusiva, trata-se de dois pólos, ora prevalecendo um sobre o outro e surgindo quase puro, ora misturando-se os dois num sentido ou no outro.

De acordo com as circunstâncias, pode-se fazer dois tipos de perguntas a um rosto: em que você pensa? Ou então: o que há com você,

---

[*] Traduzi por *rostificação e rosticidade* os dois neologismos do autor: respectivamente *visagéificarion e visagéité*. (N.T.)

[1] A propósito destas duas técnicas do retrato, cf. Wölfflin, *Principes Fondamentaux de I'Histoire de I'Art,Gallimard,* pp. 43-44.

o que você tem, o que você sente ou ressente? Ora o rosto pensa em algo, se fixa em um objeto, e este é o sentido da admiração ou do espanto, que o *wonder* inglês conservou. Na medida que pensa em algo, o rosto vale sobretudo por seu contorno envolvente, sua unidade refletora que eleva a si todas as partes. Ora, ao contrário, ele prova ou ressente algo, e então vale pela série intensiva que suas partes atravessam sucessivamente até um paroxismo, cada parte assumindo uma espécie de independência momentânea. Já podemos reconhecer aí dois tipos de primeiros planos, dos quais um seria assinado sobretudo por Griffith, e o outro, por Eisenstein. São célebres os primeiros planos de Griffith onde tudo é organizado para o contorno puro e doce de um rosto feminino (principalmente o procedimento da íris): uma jovem pensa em seu marido, em *Enoch Arden.* Porém, em *A Linha Geral,* de Eisenstein, o belo rosto do papa se desfaz em proveito de um olhar velhaco que se encadeia com o ocipício estreito e o lóbulo gordo da orelha — como se os traços de rosticidade escapassem ao contorno e testemunhassem o ressentimento do padre.

Evitemos pensar que o primeiro pólo está reservado as emoções suaves e o segundo às paixões negras. Lembremo-nos, por exemplo, como Descartes considera o desprezo como um caso particular da "admiração".[2] De um lado há maldades refletoras; terrores e desesperos refletidos, mesmo e sobretudo nas jovens de Griffith ou de Stroheim. De outro, há séries intensivas de amor e de ternura. Mais ainda: cada aspecto combina estados de rosto eles próprios muito diferentes. O aspecto *wonder* pode afetar um rosto impassível que persegue um pensamento impenetrável ou criminoso; mas pode igualmente se apoderar de um rosto juvenil e curioso, tão animado por pequenos movimentos que estes se fundem e se neutralizam (assim, em Sternberg, A *Imperatriz Vermelha, ainda* jovem, olha em todos os sentidos e se admira com tudo quanto os enviados russos lhe levam). E o outro aspecto também tem tal variedade segundo as séries consideradas.

Onde está, então, o critério de distinção? Na verdade, encontramo-nos diante de um rosto intensivo cada vez que os traços escapam do contorno, põem-se a trabalhar por sua própria conta e formam uma série autônoma que tende para um limite ou transpõe um limiar: série ascendente da cólera, ou, como díz Eisensteín, "linha ascendente do desgosto" *(O Encouraçado Potemkin).* Por isso esse aspecto serial

---

[2] Descartes, *Les Passions de l´Ame, §* 54: "A admiração se acrescenta a estima ou o desprezo, se é a grandeza de um objeto ou a sua pequenez que admiramos". A propósito da concepção de admiração em Descartes e o pintor Le Brun, reportar-nos-emos a uma excelente análîse de Henri Souchon, *Etudes Philosophiques,* 1. 1980. (Ver *Descartes,* Col. "Os Pensadores", Ed. Abril. N. T.)

encarna-se melhor através de vários rostos simultâneos ou sucessivos, embora baste um único rosto se ele seriar seus diversos órgãos ou traços. A série intensiva desvenda aqui sua função, que é passar de uma qualidade à outra, desembocar numa nova qualidade. Produzir uma nova qualidade, operar um salto qualitativo, é o que Eisenstein exigia do primeiro plano: do papa-homem de Deus ao papa-explorador de camponeses; da cólera dos marinheiros à explosão revolucionária; da pedra ao grito, como nas três posturas dos leões de mármore ("e as pedras rugiram...").

Em contrapartida, estamos diante de um rosto reflexivo ou refletor enquanto os traços permanecerem reunidos sob o domínio de um pensamento fixo ou terrível, mas imutável e sem devir, de certo modo eterno. Em *O Lírio Partido,* de Griffith, a jovem martirizada conserva, mesmo assim, um rosto petrificado que, mesmo na morte, parece ainda refletir e perguntar por que, enquanto, por sua vez, o chinês apaixonado conserva em seu rosto o estupor do ópio e a reflexão de Buda. 8 verdade que esse caso do rosto refletor não parece tão bem determinado quanto o outro. Pois a relação entre um rosto e o que ele pensa é freqüentemente arbitrária. Se uma jovem de Griffith pensa no marido, só podemos sabê-lo porque vemos logo em seguida a imagem do marido — é preciso esperar, e o vínculo parece apenas associativo. De modo que talvez convenha inverter a ordem e começar por um primeiro plano de objeto, que nos informará sobre o pensamento iminente do rosto — em A *Caixa de Pandora,* de Pabst, o primeiro plano da faca nos prepara para o pensamento terrível de Jack, o estripador (ou em *O Assassino Mora no 21,* de Clouzot, grupos rodopiantes de três objetos nos levam a compreender que a heroína está pensando no número 3 como chave do mistério). No entanto, ainda assim não atingimos o âmago do rosto-reflexão. Sem dúvida, a reflexão mental é o processo pelo qual se pensa em alguma coisa. Mas ela é acompanhada cinematograficamente por uma reflexão mais radical, que exprime uma qualidade pura, comum a várias coisas muito diferentes (objeto que a conduz, corpo que a sofre, idéia que a representa, rosto que tem essa idéia...). Em Griffith os rostos refletores das jovens podem exprimir o Branco, mas é tanto o branco de um floco de neve retido por um cílio como o branco espiritual de uma inocência interior, o branco dissolvido de uma degradação moral, o branco hostil e cortante da banquisa onde a heroína vai vagar *(Órfãos da Tempestade). Em Mulheres Apaixonadas,* Ken Russell soube jogar com a qualídade comum entre um rosto endurecido, uma frigidez interior e uma geleira mortuária. Em suma, o rosto refletor não se contenta em pensar em algo. Assim como o rosto intensivo exprime uma Potência pura, isto é, define-

se por uma série que nos faz passar de uma qualidade a outra, o rosto reflexivo exprime uma Qualidade pura, isto é, um "algo" comum a vários objetos de natureza diferente. Em função disso podemos fazer o quadro dos dois pólos:

Nervo sensível	Tendência motora
Placa receptiva imóvel	Micromovimentos de expressão
Contorno rostificante	Traços de rosticidade
Unidade refletora	Série intensiva
Wonder	Desejo
(admiração, espanto)	(amor-ódio)
Qualidade	Potência
Expressão de uma qualidade comum a várias coisas diferentes.	Expressão de uma potência que passa de uma qualidade **a** outra.

2

A *Caixa de Pandora,* de Pabst, mostra até que ponto se passa de um pólo ao outro numa seqüência relativamente curta: inicialmente os dois rostos, de Jack e de Lulu, estão descontraídos, sorridentes, sonhadores, *wonderingly; em* seguida o rosto de Jack, por sobre o ombro de Lulu, vê a faca e entra numa série ascendente de terror *("the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gaps in terror..."); enfim,* o rosto de Jack se distende, Jack aceita seu destino e agora reflete a morte como qualidade comum a sua máscara de assassino, a disponibilidade da vítima e ao apelo irresistível do instrumento *("the knife blade gleams...").*[3]

Evidentemente, um dos pólos prevalece neste ou naquele autor, mas sempre de uma maneira mais complexa do que se pensaria de início. Eisenstein escreveu um texto célebre: "É a chaleira que começou..." (aí, diz ele, vocês reconhecem uma frase de Dickens, mas também um primeiro plano de Griffith: a chaleira nos olha[4]). Eisenstein analisa nesse texto sua própria diferença em relação a Griffith, do ponto de vista do primeiro plano ou da imagem-afecção. Ele afirma que o primeiro plano de Griffith é apenas subjetivo, isto é, diz respeito às condições da visão do espectador, que permanece separado, e se limita a um papel associativo

[3] Cf. Pabst *Pandora's Box,* Classie Film Scripts, Lorrimer, pp. 133-135 (Em inglês no original. "O pavor torna-se um paroxismo... suas pupilas se dilatam cada vez mais... o homem sufoca de terror...", e em seguida: "a lâmina da faca brilha...". N. T.)

[4] Eisenstein, *Film Form,* pp. 195 e segs.

ou antecipador. Enquanto seus próprios planos, dele, Eisenstein, são fundidos, objetivos e dialéticos, pois produzem uma nova qualidade, operam um salto qualitativo. Reconhecemos imediatamente a dualidade do rosto reflexivo e do rosto intensivo, e é verdade que Griffith privilegia um, e Eisenstein o outro. No entanto, a análise de Eisenstein é excessivamente sumária, ou melhor, parcial. Pois nele também há rostos-contorno de pensamento forte: a tzarina Anastásia, quando pressente a morte; Alexandre Nevski, herói pensativo por excelência. E, sobretudo em Griffith, já há série intensivas: num único rosto, quando, a partir de uma estupefação ou de um espanto total, o desgosto, o medo crescem e ganham diferentes traços *(Hearts of the World, O Lírio Partido);* ou *até em* vários rostos, quando os primeiros planos de combatentes vêm escandir o conjunto da batalha *(Nascimento de Uma Nação)*.

É verdade que, em Griffith, esses rostos diversos não se sucedem imediatamente, e que seus primeiros planos alternam com planos de conjunto, de acordo com uma estrutura binária que ele preza (público-privado, coletivo-individual).[5] Nesse sentido, a novidade de Eisenstein não consistiría em ter inventado o rosto intensivo, nem mesmo em ter constituído a série intensiva, com vários rostos, vários primeiros planos. Consistiria em ter feito séries lntensivas compactas e contínuas, que extravasam qualquer estrutura binária e ultrapassam a dualidade do coletivo e do individual. Elas atingem antes uma nova realidade que se poderia denominar o Dividual, unindo diretamente uma reflexão coletiva imensa as emoções particulares de cada indivíduo, exprimindo, enfim, a unidade da potência e da qualidade.

Fica claro que um autor sempre privilegia um dos dois pólos, rosto refletor ou rosto intensivo, mas se atribui também os meios para alcançar o outro pólo. Gostaríamos de considerar a este respeito um outro par, o do expressionismo e da abstração lírica. Evidentemente, o expressionismo se alça tanto quanto o lirismo até a abstração. Mas o caminho não é absolutamente o mesmo. O expressionismo é essencialmente o jogo intensivo da luz com o opaco, *com* as trevas. A mistura de ambos é como a potência que consuma a queda das pessoas no buraco negro ou sua ascensão para a luz. Esta fusão constitui uma série, seja sob a forma alternada de estrias ou de listras, seja sob a forma compacta, ascendente e descendente, de todos os graus de sombra que valem como cores. Sob ambos os aspectos, o rosto expressionista concentra a série intensiva, que

---

[5] Jaques Fieschi, "Griffith le précurseur", *Cinématographe, n°* 24, fev. 1977, p. 10 (esta revista consagrou os números 24 e 25 ao primeiro plano, com estudos sobre Griffith, Eisenstein, Sternberg e Bergman).

abala seu contorno e arrasta seus traços. Assim, o rosto participa da vida não orgânica das coisas como primeiro pólo do expressionismo. Rosto estriado, listrado, preso numa rede mais ou menos apertada, recolhendo os efeitos de uma persiana, de um fogo, de uma folhagem, de um sol através do bosque. Rosto vaporoso, nebuloso, fumoso, envolto num véu mais ou menos denso. A cabeça tenebrosa e sulcada de Atila em *Os Nibelungos,* de Lang. Mas, no clímax da concentração, ou no limite extremo da série, dir-se-ia que o rosto é entregue à luz indivisível ou à qualidade branca, como a inabalável reflexão de Kriemhilde. Ele reencontra seu contorno firme e passa para o outro pólo, vida do espírito ou vida espiritual não-psicológica. Os reflexos avermelhados que acompanhavam toda a série de graus de sombra se reúnem, formam uma auréola em volta do rosto que se tornou fosforescente, cintilante, brilhante, ser de luz. O brilho emana das sombras, passa-se da intensificação a reflexão. É verdade que esta operação pode ainda ser obra do diabo, sob a forma infinitamente melancólica de um demônio que reflete as trevas, num círculo de chamas onde arde a vida não-orgânica das coisas (o demônio do *Golem,* de Wegener, ou do *Fausto,* de Murnau). Mas também pode ser uma operação dlvina quando o espírito reflete-se em sl, sob a forma de uma Gretchen salva por um sacrifício supremo, ectoplasma ou fotograma que se consumiria eternamente por si mesmo ao aceder a vida luminosa interior (em Murnau ainda, Ellen de *Nosferatu, o Vampiro,* ou até Indre de *Aurora).*

Em Sternberg a abstração lírica procede de modo completamente diferente. Sternberg é tão goethiano quanto os expressionistas, mas trata-se de um outro aspecto de Goethe. É o outro aspecto da teoria das cores: a luz não tem mais a ver com as trevas, e sim com o transparente, o translúcido ou o branco. O livro traduzido em francês por *Souvenirs d'un Montreur d'Ombres* intitula-se na verdade *Drôleries dans une Blanchisserie Chinoise.*[*] Tudo se passa entre a luz e o branco. A genialidade de Sternberg é ter realizado a esplêndida fórmula de Goethe: "Entre a transparência e a opacidade branca, existe um número infinito de graus de turvação (...) Poderíamos chamar, de branco o brilho fortuitamente opaco do transparente puro".[6] Pois o branco, para Sternberg, é antes de tudo o que circunscreve um espaço correspondente ao luminoso. E neste espaço inscreve-se um primeiro plano-rosto que

---

[*] *Fun in Chinese Laundry,* livro de memórias de Sternberg, Nova Iorque, Macmillan, 1965. 0 autor se refere ao que deveria ser a tradução exata do título original em francês: "Drôleries dans une blanchisserie chinoise" (Palhaçadas numa lavanderia chinesa) em virtude da palavra *blanchisserie:* lavanderia, do verbo *blanchir:* clarear, branquear, lavar. A tradução francesa "Souvenirs d'un montreur d'ombres" não conservou a referência ao ato de branquear, clarear. (N. T.)

[6] Goethe, *Théorie des Couleurs,* Ed. Triades, § 495.

reflete a luz. Sternberg parte, portanto, do rosto reflexivo ou qualitativo. Em A *Imperatriz Vermelha* vê-se primeiro o rosto branco *wonder da jovem* que inscreve seu contorno no espaço estreito delimitado por uma parede branca e pela porta branca que esta torna a fechar. Mais tarde, porém, por ocasião do nascimento de seu filho, o rosto da jovem é captado entre o branco de um véu e o branco do travesseiro e dos lençóis onde descansa, chegando até a imagem espantosa, que parece produzida em vídeo, onde o rosto não passa de uma incrustação geométrica do véu. É que o próprio espaço branco é por sua vez circunscrito, reiterado por um véu ou um filé que se superpõe e lhe confere um volume, ou melhor, o que se chama em oceanografia (mas também em pintura) uma profundidade rasa. Sternberg possui um grande conhecimento prático dos linhos, tules, musselines e rendas: dele tira todos os recursos de um branco sobre branco no interior do qual o rosto reflete a luz. A propósito de *The Saga of Anatahan,* Claude Ollier analisou esta redução do espaço por abstração, essa compreensão do lugar por artificialidade, que define um campo operatório e nos conduz, por eliminação, do universo inteiro a um puro rosto de mulher.[7] Entre o branco do véu e o branco do fundo, o rosto se posta como um peixe, e pode ir perdendo seu contorno em proveito de um *fiou,* de um *bougé*[*]*, sem nada* perder de seu poder refletor. Chega-se a atmosferas de aquário, como em Borzage, outro defensor desta abstração lírica. Os filés e os véus de Sternberg distinguem-se, portanto, profundamente dos véus e filés expressionistas, e seus *flous,* do claro-escuro destes últimos.

Não mais a luta da luz com as trevas, mas a aventura da luz com o branco — esse é o antiexpressionismo de Sternberg. Não se deve concluir que Sternberg se atém apenas a qualidade pura e a seu aspecto refletor, e que ignora as potências ou as intensidades. Em belas páginas, Ollier mostra que quanto mais o espaço branco é fechado e exíguo, mais ele é precário, aberto às virtualidades do exterior. Como se diz em *Tensão em Xangai,* "tudo pode acontecer a qualquer momento". Tudo é possível... Uma faca rasga o filé, um ferro incandescente fura o véu, um punhal transpassa o tabique de papel. O mundo fechado vai passar por séries intensivas segundo os raios, as pessoas e os objetos que o penetram. O afeto é feito desses dois elementos: a firme qualificação de um espaço branco, mas também a intensa potencialização do que nele vai ocorrer.

Evidentemente, não se pode dizer que Sternberg ignora as sombras e a série de seus graus até as trevas. Simplesmente ele parte do outro pólo,

---

[7] Claude Oilier, *Souvenirs Écran,* Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 274-295.

[*] *Bougé:* falta de nitidez da imagem dando a impressão de um ligeiro tremor. (N. T.)

ou da reflexão pura. Desde *Docas de Nova Iorque, as* fumaças são opacidades brancas das quais as sombras são apenas conseqüências — portanto Sternberg sabe desde o início o que quer. Mais tarde, mesmo em *Macau,* onde os véus, os filés e também os chineses passaram para a sombra, o espaço continua determinado e distribuído pelos trajes brancos dos dois protagonistas. E que para Sternberg as trevas não existem por si mesmas: elas apenas marcam o lugar onde a luz se estanca. E a sombra não é um misto mas apenas um resultado, uma conseqüência, conseqüência que não se pode separar de suas premissas. Quais são essas premissas? É o espaço transparente, translúcido ou branco que acabamos de definir. Tal espaço conserva o poder de refletir a luz, mas adquire também um outro poder, que é o de refratá-la, desviando os raios que o atravessam. O rosto que se posta nesse espaço reflete, portanto, uma parte da luz, mas refrata uma outra parte. De reflexivo, torna-se intensivo. Temos aí algo único na história do primeiro plano. O primeiro plano clássico garante uma reflexão parcial na medida em que o rosto olha em direção diferente da câmera, forçando assim o espectador a relançar-se sobre a superfície da tela. Também são conhecidos os bellssimos "olhares-câmera", como em *Mônica e o Desejo,* de Bergman, que estabelecem uma reflexão total e conferem ao primeiro plano uma lonjura que lhe é própria. Mas parece que Sternberg é o único a fazer a reflexão parcial ser acompanhada por uma refração, graças ao meio translúcido ou branco que soube construir. Proust falava dos véus brancos, "cuja superposição limita-se a refratar mais ricamente o raio central e prisioneiro que os atravessa". Ao mesmo tempo que os raios luminosos manifestam um desvio no espaço, o rosto, isto é, a imagem-afecção, sofre deslocamentos, realces na profundidade rasa, sombreados nas bordas, e entra numa série intensiva se a figura deslizar rumo a borda escura, ou, inversamente, se a borda deslizar rumo à figura clara. Os primeiros planos de *O Expresso de Xangai* constituem uma extraordinária série de variações pelas bordas. É o oposto do expressionismo, do ponto de vista de uma pré-história da cor: em vez de uma luz que emana dos graus de sombra por acumulação do vermelho e emanação do brilho, temos uma luz que cria graus de sombra azul, e põe o brilho na sombra (assim, em *Tensão em Xangai, as* sombras que afetam no rosto a zona dos olhos[8]). É possível que Sternberg obtenha efeitos análogos aos do expressionismo, como no *Anjo Azul; mas é* por simulação, com meios totalmente diversos, na medida que a refração está muito mais próxima

---

[8] Cf. Sternberg, *Souvenirs d´un Montreur d'Ombres,* Ed. Robert Laffont, Paris, 1966, cap. 12, onde Sternberg expõe sua teoria da luz. *Cahiers du Cinéma, n°* 63, out. 1956, publicou uma versão mais completa deste texto sob o título goethiano de "Plus de lumière!".

de um impressionismo, onde a sombra é sempre uma conseqüência. Não se trata apenas de uma paródia do expressionismo, mas sim, com mais freqüência, de uma rivalidade, isto é, de uma produção dos mesmos efeitos através de princípios opostos.

3

Vimos os dois pólos do afeto, potência e qualidade, e como o rosto passa necessariamente de um a outro, dependendo do caso. A esse respeito, o que compromete a integridade do primeiro plano é a idéia de que ele nos apresenta um objeto parcial, destacado de um conjunto, ou arrancado a um conjunto do qual faria parte. O que convém a psicanálise e a lingüística: à primeira porque, então, ela acredita descobrir na imagem uma estrutura do inconsciente (castração), a outra porque então acredita descobrir nela um procedimento constitutivo da linguagem (sinédoque, *pars pro toto).* Quando os críticos aceitam a idéia do objeto parcial, vêem no primeiro plano a marca de um desmembramento ou de um corte, nos dizendo uns que é preciso reconciliá-lo com a continuidade do filme, e os outros que ele testemunha, ao contrário, uma continuidade fílmica essencial. Mas na verdade o primeiro plano, o rosto-primeiro plano não tem nada a ver com um objeto parcial (exceto num caso que veremos posteriormente). Como Balázs já mostrava com muita precisão, o primeiro plano não arranca de modo nenhum seu objeto de um conjunto do qual faria parte, do qual seria uma parte, mas sim, o que é completamente diferente, *o abstrai de todas as coordenadas espácio-temporais,* isto é, eleva-o ao estado de Entidade. O primeiro plano não é uma ampliação, e se implica uma mudança de dimensão, esta é uma mudança absoluta. Mutação do movimento, que deixa de ser translação para tornar-se expressão. "A expressão de um rosto isolado é um todo inteligível por si mesmo, nele não temos nada a acrescentar através do pensamento, nem no que se refere ao espaço e ao tempo. Quando um rosto que acabamos de ver no meio de uma multidão é destacado do seu meio, ressaltado, é como se déssemos de repente de cara com ele. Ou ainda: se o vimos anteriormente num grande recinto, não pensaremos mais neste quando escrutamos o rosto em primeiro plano. Pois a expressão de um rosto e a significação desta expressão não têm nenhuma relação ou vínculo com o espaço. Diante de um rosto isolado, não percebemos o espaço. Nossa sensação do espaço é abolida. Uma dimensão de outra ordem se abre a nós."[9] É o que Epstein sugeria quando afirmava: este rosto de um covarde

---

[9] Balázs. *Lr Cinéma,* Payot, p. 57.

fugindo, assim que o vemos em primeiro plano, vemos a covardia em pessoa, vemos o "sentimento-coisa", a entidade.[10] Se é verdade que a imagem de cinema é sempre desterritorializada, existe então uma desterritorialização muito especial própria a imagem-afecção. E quando Eisenstein criticava os outros, Griffith ou Dovchenko, recriminava-os por fracassarem as vezes em seus primeiros planos porque os deixavam conotados pelas coordenadas espácio-temporais de um lugar, de um momento, sem atingirem aquilo que ele próprio chamava de elemento "patético", apreendido no êxtase ou no afeto.[11]

O curioso é que Balázs recuse aos outros primeiros planos aquilo que acaba de conceder ao rosto — uma mão, uma parte do corpo ou um objeto permaneceriam irremediavelmente no espaço, portanto tornar-se-iam primeiros planos apenas a título de objetos parciais. Isso é desconhecer ao mesmo tempo a constância do primeiro plano através de suas variedades, e a força de qualquer objeto do ponto de vista da expressão. Em primeiro lugar, há uma grande variedade de primeiros planos-rostos. Ora contorno, ora traço; ora rosto único, ora vários; ora sucessivamente, ora simultaneamente. Eles podem comportar um fundo, especialmente no caso da profundidade de campo. Mas em todos esses casos, o primeiro plano conserva o mesmo poder, o poder de arrancar a imagem das coordenadas espácio-temporais para fazer surgir o afeto puro enquanto expresso. Até o lugar ainda presente no fundo perde suas coordenadas, e se torna "espaço qualquer" (o que limita a objeção de Eisenstein). Um traço de rosticidade é um primeiro plano completo tanto quanto um rosto inteiro. É apenas um outro pólo do rosto, e um traço exprime tanta intensidade quanto um rosto inteiro exprime qualidade. De modo que não cabe distinguir os primeiros planos dos primeiríssimos planos, ou dos *inserts,** que só mostrariam uma parte do rosto. Em muitos casos, também não cabe distinguir entre planos próximos, americanos e primeiros planos. E por que uma parte do corpo, queixo, estômago ou ventre seria mais parcial, mais espácio-temporal e menos expressiva que um traço de rosticidade intensivo ou um rosto inteiro reflexivo? Que se veja a série de *kulaks* gordos em *A Linha Geral,* de Eisenstein. E por que as coisas não seriam passíveis de expressão? Há afetos de coisas. O "lacerante", o "cortante", ou melhor, o "transpassante" da faca de Jack, o estripador, é um afeto tanto quanto o pavor que varre seus traços e a

---

[10] Epsteins, *Écrits,* I, Seghers, pp. 146.147.

[11] Eisenstein, *Film Form,* pp. 241-242. Eisenstein mostra, por outro lado, que aquilo que ultrapassa o espaço e o tempo não deve ser considerado como "supra-histórico": cf. *La Nonindifférente Nature,* 10-18, pp. 391-393.

* Usa-se comumente o termo inglês *insert.* (*N.* T.)

resignação que finalmente se apodera de todo o seu rosto. Os estóicos mostravam que as próprias coisas eram portadoras de acontecimentos ideais que não se confundiam exatamente com suas propriedades, suas ações e reações: o cortante de uma faca...

O afeto é a entidade, isto é, a Potência ou a Qualidade. É um expressado:[*] o afeto não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente. O que o exprime é um rosto ou um equivalente de rosto (um objeto rostificado); ou até mesmo uma proposição, como veremos mais tarde. Chama-se "ícone" o conjunto do expressado e de sua expressão, do afeto e do rosto. Há portanto ícones de traço e ícones de contorno, ou melhor, todo ícone tem estes dois pólos: é o signo de composição bipolar da imagem-afecção. A imagem-afecção é a potência ou a qualidade consideradas por si mesmas enquanto expressadas. É certo que as potências e as qualidades podem existir ainda de modo inteiramente diverso: enquanto atualizadas, encarnadas em estados de coisas. Um estado de coisas comporta um espaço-tempo determinado, coordenadas espácio-temporais, objetos e pessoas, conexões reais entre todos esses dados. Num estado de coisas que as atualiza, a qualidade torna-se o *quale* de um objeto, a potência torna-se ação ou paixão, o afeto torna-se sensação, sentimento, emoção ou mesmo pulsão numa pessoa, o rosto torna-se caráter ou máscara da pessoa (é apenas deste ponto de vista que podem existir expressões mentirosas). Mas não nos encontramos mais, então, no campo da imagem-afecção, entramos no campo da imagem-ação. A imagem-afecção é, a seu modo, abstraída das coordenadas espácio-temporais que a reportariam a um estado de coísas, e abstrai o rosto da pessoa a qual pertence no estado de coisas.

C. S. Peirce, de quem já sublinhamos a extrema importância para qualquer classificação das imagens e dos signos, distinguia dois tipos de imagens que ele chamava de "Primeiridade" e "Segundidade".[12] A segundidade, era onde havia dois por si mesmos. O que é, tal como é, em relação a um segundo. Tudo o que só existe opondo-se, por e num duelo, pertence portanto a segundidade: esforço-resistência, ação-reação, excitação-resposta, situação-comportamento, indivíduo-meio... É a categoria do Real, do atual, do existente, do individuado. E a primeira

[*] O expressado *(l'exprimé)* refere-se ao *afeto enquanto expresso, e é,* portanto, diferente do afeto propriamente, ou a "entidade". (N. T.)

[12] Cf. Peirce, *Écrits sur le Signe,* Ed. Du Seuil. Nesta edição reportar-nos-emos ao índice e aos comentários apresentados por Gérard Deledalle a respeito dessas duas noções. (Os termos primeiridade, segundidade e terceiridade recebem entre nós também as seguintes traduções: primariedade, secundariedade e terciaridade, e primeiridade, secundidade e terceiridade. N. T.).

figura da segundidade já é aquela em que as qualidades-potências tornam-se "forças", isto é, atualizam-se em estados de coisas particulares, espaços-tempos determinados, meios geográficos e históricos, agentes coletivos ou pessoas individuais. É aí que nasce e se desenvolve a imagem-ação. Mas, por mais íntimas que sejam as misturas concretas, a primeiridade é uma categoria inteiramente diferente, que remete a um outro tipo de ima*gem,* com outros signos. Peirce não esconde que a primeiridade seja difícil de definir, pois é mais sentida do que concebida — ela diz respeito ao novo na experiência, o fresco, o fugaz e no entanto o eterno. Como veremos, Peirce fornece exemplos muito estranhos, mas que acabam chegando no seguinte: são qualidades ou potências consideradas por si mesmas, sem referência ao que quer que seja de diferente, independentemente de qualquer questão sobre sua atualização. É o que é tal como é por si mesmo e em si mesmo. É, por exemplo, um "vermelho" tão presente na proposição "isto *não é* vermelho" quanto em "é vermelho". Se quisermos, é uma consciência imediata e instantânea, tal como é pressuposta por toda consclência real que, esta, nunca é imediata nem ínstantânea. Não é uma sensação, um sentimento, uma idéia, mas a qualidade de uma sensação, de um sentimento ou de uma idéia possíveis. A primeiridade é portanto a categoria do Possível: ela dá uma consistência própria ao possível, ela exprime o possível sem atualizá-lo, embora faça dele um modo completo. Ora, a imagem-afecção não é nada mais que isso: a qualidade ou a potência, a potencialidade considerada por si mesma enquanto expressa. O sígno correspondente é, portanto, a expressão, não a atualização. Maine de Biran já havia falado de afecções puras, ilocalizáveis porque sem relação com um espaço determinado, presentes unicamente sob a forma do "há..." porque sem relação com um ego (as dores de um hemiplégico, as imagens flutuantes ao adormecer, as visões da loucura).[13] O afeto é lmpessoal, e se distingue de todo estado de coisas individuado: nem por isto deixa de ser *singular,* e pode entrar em combinações ou conjunções singulares com outros afetos. O afeto é indivisível e sem partes; mas as combinações singulares que forma com outros afetos constituem por sua vez uma qualidade indivisível, que só se dividirá mudando de natureza (o "dividual"). O afeto é independente de qualquer espaço-tempo determinado; nem por isso deixa de ser criado numa história que o produz como o expressado e a expressão de um espaço ou de um tempo, de uma

[13] Cf. Maine de Biran, *Mémoire sur la Décomposition de la Pensée.* Trata-se de um aspecto muito importante e insólito do pensamento de Maine de Biran. Deledalle ressalta bem a influência de Biran sobre Peirce: Biran não é apenas o prîmeiro teórîco da relação de ação "força-resistência", que corresponde à segundidade de Peirce, mas o inventor do conceito de afeição pura, que corresponde à primeiridade.

época ou de um meio (por isto o afeto é o "novo", e novos afetos estão sempre sendo criados, principalmente pela obra de arte).[14]

Em suma, os afetos, as qualidades-potências podem ser apreendidos de duas maneiras: ou como atualizados num estado de coisas ou como expressados por um rosto, um equivalente de rosto ou uma "proposição". Ou seja: a segundidade e a primeiridade de Peirce. Todo conjunto de imagens é feito de prlmeiridades, segundidades e de muitas outras coisas mais. Porém, no sentido estrito, as imagens-afecções remetem apenas a primeiridade.

É uma concepção fantasmática do afeto , que comporta riscos: "e quando ele chegou do outro lado da ponte, os fantasmas vieram ao seu encontro...". Habitualmente são reconhecidas no rosto três funções: ele é individuante (ele distingue ou caracteriza cada um), é socializante (manifesta um papel social) e é :relacional ou comunicante (assegura não só a comunicação entre duas pessoas mas também, numa mesma pessoa, o acordo interior entre seu caráter e seu papel). Pois bem, o rosto que efetivamente apresenta estes aspectos tanto no cinema como fora dele, perde todos os três quando se trata de primeiro plano. Bergman é, sem dúvida, o autor que mais insistiu sobre o elo fundamental que une o cinema, o rosto e o primeiro plano: "Nosso trabalho começa com o rosto humano (...) A possibilidade de se aproximar do rosto humano é a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinena".[15] Um personagem abandonou sua profissão, renunciou ao seu papel social; não pode mais ou não quer mais comunicar, se impõe um mutismo quase absoluto; perde até sua individuação, a ponto de adquirir uma estranha semelhança com o outro, uma semelhança por carência. Com *efeito,* tais funções do rosto supõem a atualidade de um estado de coisas em que pessoas agem e percebem. A imagem-afecção vai fazê-las derreter, desaparecer. Estamos diante de um roteiro de Bergman.

Não há primeiro plano de rosto. O primeiro plano é o rosto, mas precisamente o rosto enquanto tendo desfeito sua tripla função. Nudez do rosto maior que a do corpo, inumanidade maior que a dos bíchos. O beijo

---

[14] Haveria aqui uma outra aproximação a ser feita. A fenomenologia isolou inicialmente, com Max Scheler, a noção de *a-priori material e afetivo.. Em* seguida, Mikel Duffrenne conferiu a esta noção uma extensão e um estatuto detalhado inuma série de livros *(Phénoménologie de I ´Expérience Esthétique* II, PUF, *La Notion d 'A -priori, L'Inventaire des A-priori,* Bourgois), colocando o problema da relação destes *a priori com a* história e com a obra de arte: em que sentido haveria *a priori* estéticos, em que sentido são eles, no entanto, criados — como este novo sentimento na sociedade ou aquela nuança de cor num piano? A fenomenologia e Peirce não se encontraram. Parece-nos, no entanto, que a primeiridade de Peirce e o a *priori material* ou afetivo de Scheler e Duffrenne coincidem sob vários aspectos.

[15] Bergson, *in Cahiers du Cinéma,* out. 1959.

já atesta a nudez integral do rosto e lhe inspira os micromovimentos que o resto do corpo esconde. Porém, mais ainda, o primeiro plano faz do rosto um fantasma, e o entrega aos fantasmas. O rosto é o vampiro e as cartas são seus morcegos, seus meios de expressão. Em *Luz de Inverno,* "enquanto o pastor lê a carta, a mulher, em plano aproximado, diz suas frases sem escrevê-las"; e em *Sonata de Outono,* "o texto da carta é repartido entre aquela que a escreve, seu marido, que dela toma conhecimento, e o destinatário, que ainda não a recebeu".[16] Os rostos convergem, se apossam mutuamente de suas lembranças e tendem a se confundir. Em *Persona, é* inútil se perguntar se são duas pessoas que se pareciam antes ou que passam a se parecer, ou, ao contrário, uma única pessoa que se duplica. Não é nada disso. O primeiro plano apenas impeliu o rosto até essas regiões onde o princípio de individuação deixa de reinar. Eles não se confundem porque se parecem mas porque perderam a índividuação, bem como a socialização e a comunicação. É a operação do primeiro plano. O primeiro plano não duplica um indivíduo, assim como não reúne dois indivíduos — ele suspende a individuação. Então o rosto único e devastado une uma parte de um a uma parte de outro. A esta altura, ele não reflete nem ressente mais nada, apenas experimenta um medo surdo. Ele absorve dois seres e os absorve no vazio. E no vazio ele é o próprio fotograma que queima, tendo o Medo por único afeto: o primeiro plano-rosto é ao mesmo tempo a face e seu apagar.[*] Bergman foi quem levou mais longe o niilismo do rosto, isto é, sua relação no medo com o vazio ou a ausência, o medo do rosto diante de seu nada. Em toda uma parte de sua obra, Bergman atinge o limite extremo da imagem-afecção, queima o ícone, esgota e extingue o rosto tão certeiramente quanto Beckett.

Seria esse o caminho inevitável no qual o primeiro plano como entidade nos engajava? Os fantasmas nos ameaçam mais na medida que não provêm do passado. Kafka distinguia duas linhagens tecnológicas igualmente modernas: de um lado os meios de comunicação-translação, que asseguram nossa inserção e nossas conquistas no espaço e no tempo

---

[16] Denis Marion, *Ingmar Bergman,* Gallimard, p. 37.

[*] Deleuze joga aqui com os termos *face (face,* rosto) e *effacement* (apagar, desmanchar, desfazer). A tradução de *effacer, effacement* por apagar, apagamento ou o apagar-se não conserva o mesmo poder de sugestão do francês, que permite ao autor invocar, através do termo *effacement, a* privação do rosto *(face).* Note-se que, em seu *logique de la Sensation,* Deleuze trabalha detalhadamente esse desaparecimento do rosto ou do corpo nos quadros de Francis Bacon, como se ambos tivessem sido, "apagados"; nesse caso, entretanto, o autor não se fixa num (lio termo para designar a operação: o sorriso desses personagens terá "a função de assegurar o *desaparecimento* do corpo; ou o rosto pode se *desfazer em* proveito de um sorriso, "como sob um ácido que consome o corpo"; ou o corpo pode *"apagar"* ou o rosto se *dissipar em* proveito de Certas coordenadas espaciais que preserva o sorriso (grifos meus). *Logique de la sensation, La Vue le Texte,* Aux Éditions de la Difference, vol. I, 1981, sobretudo cap. 5 (N. T.)

(navio, automóvel, trem, avião...); de outro os meios de comunicação-expressão, que suscitam os fantasmas em nosso caminho, e nos desviam rumo a afetos incoordenados, fora de coordenadas (as cartas, o telefone, o rádio, todos os "parlofones" e cinematógrafos imagináveis...). Não era uma teoria, mas uma experiência cotidiana de Kafka: cada vez que se escreve uma carta, um fantasma bebe seus beijos antes que ela chegue, talvez antes que ela parta, tanto assim que já é preciso escrever outra.[17] Mas como fazer para que as duas séries correlativas não venham a dar no pior, uma entregue a um movimento cada vez mais militar e policial, que conduz personagens-manequins a papéis sociais enrijecidos, a caracteres estanques, enquanto o vazio cresce na outra série, afetando os rostos sobreviventes com um único e mesmo medo? Já é o caso na obra de Bergman, até mesmo em seus aspectos políticos *(Vergonha, O Ovo da Serpente, La Peur), mas* também na escola alemã, que prolonga e renova o projeto deste cinema do medo. Dentro desta perspectiva, Wenders tenta um transplante e uma reconciliação das duas linhagens: "tenho medo de ter medo". Nele há sempre uma série ativa onde os movimentos de translação se convertem e se permutam — trem, automóvel, metrô, avião, barco; e, interferindo incessantemente, sempre se entremeando, uma série afetiva onde se busca e se encontra os fantasmas expressivos, onde eles são suscitados com a tipografia, a fotografia, o cinematógrafo. A viagem iniciática de *No Correr do Tempo* passa pelas máquinas de fantasmas da velha tipografia e do cinema ambulante. A viagem de *Alice nas Cidades é* escandida por fotos polaroid a ponto de as imagens do filme se extinguirem segundo o mesmo ritmo — até o momento em que a menina diz: "você não tira mais fotografias?" —, com o risco de que os fantasmas assumam então outra forma.

Kafka sugeria que se fizessem combinações, que se colocassem as máquinas de fantasmas nos aparelhos de translação: o que era muito novo para a época — o telefone num trem, os rádios num barco, o cinema em avião.[18] A história inteira do cinema não é também isso: a câmera no trilho, na bicicleta, aérea, etc.? E é o que Wenders pretende quando sustenta a penetração das duas séries em seus primeiros filmes. Mal ou bem a imagem-afecção e a imagem-ação serão salvas, e uma pela outra... Mas não há ainda uma outra via pela qual a imagem-afecção se salvaria e faria recuar seu próprio limite (uma via esboçada em *O Amigo Americano,* de Wenders)? Seria preciso que os afetos formassem combinações singulares, ambíguas, sempre recriadas, de modo tal que os rostos em relação se afastassem uns dos outros apenas o suflciente para

---

[17] Kafka, *Lettres ã Milena,* Gallimard, p. 260.
[18] Cf. as sugestões de Kafka nas suas *Lettres à Felice,* I, Gallimard, p. 229.

não se confundirem e se apagarem. Por sua vez seria preciso que o movimento extravasasse os estados de coisas, que traçasse linhas de fuga, apenas o suficiente para abrir no espaço uma dimensão de uma outra ordem, favorável a tais composições de afetos. Asslm é a imagem-afecção: ela tem por limite o afeto simples do medo, e o apagar dos rostos no nada. Mas tem por substância o afeto composto pelo desejo e pelo espanto que lhe dá vida, e o afastar-se dos rostos no aberto, no vivo.[19]

[19] Um texto inédito de Michel Courthial, *Le Visage, analisa a* noção de entidade e todos os aspectos do rosto que dela decorrem primeiramente em função do Antigo Testamento (o apagar e o afastar-se, o fechado e o aberto), mas também em referência à arte, à literatura, à pintura e ao cinema.

A imagem-afecção: qualidades, potências, espaços quaisquer

1

Há Lulu, a lâmpada, a faca de pão, Jack, o estripador: pessoas supostamente reais, com caracteres individuados e papéis sociais, objetos com seus usos, conexões reais entre esses objetos e essas pessoas — em suma, todo um estado de coisas atual. Mas há também o brilhante da luz sobre a faca, o cortante da faca sob a luz, o terror, a resignação de Jack, o enternecimento de Lulu. Eis aí puras qualidades ou potenclalidades singulares, puros "possíveis" de certo modo. Evidentemente as qualidades-potênclas dizem respeito as pessoas e aos objetos, ao estado de coisas bem como às suas causas. Mas são efeitos muito especiais: todos juntos só remetem a si mesmos, e constituem o expressado do estado de coisas, enquanto as causas, por sua vez, só remetem a si mesmas, constituindo o estado de coisas. Como diz Balázs, mesmo sendo causa da vertigem, o precipício não explica a expressão num rosto. Ou, se quisermos, ele a explica mas não a torna compreensível: "o precipício sobre o qual alguém se debruça explica talvez sua expressão de pavor, mas não a cria. Pois a expressão existe até sem justificação, não se torna expressão porque a ela teríamos associado uma situação através do pensamento".[1] Evidentemente, também as qualidades-potências desempenham um papel antecipador, já que preparam o acontecimento que vai se atualizar num estado de coisas e modificá-lo (a facada, a queda no precipício). Mas em si mesmas, enquanto expressadas, elas já são o acontecimento em sua parte eterna, naquilo que Blanchot chama de "a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar".[2]

Sejam quais forem suas implicações mútuas, distinguimos portanto dois estados das qualidades potências, isto é, dos afetos: enquanto são atualizados num estado de coisas individuado e nas *conexões reais*

---

[1] Balázs, *L'Esprit du Cinéma,* Payot, p. 131.
[2] Blanchot, *L´Espace Littéraire,* Gallimard, p. 161.

correspondentes (com tal espaço-tempo, *hic et nunc, tais* caracteres, tais papéis, tais objetos); enquanto são expressados por si mesmos, fora das coordenadas espácio-temporais, com suas singularidades próprias ideais e suas *conjunções virtuais.* A primeira dimensão constitui o essencial da imagem-ação e dos planos médios; mas a outra dimensão constitui a imagem-afecção ou o primeiro plano. O afeto puro, o puro expressado do estado de coisas, remete de fato a um rosto que o exprime (ou a vários rostos, ou o equivalente, que acolhe e exprime o afeto como entidade complexa e assegura as conjunções virtuais entre pontos singulares desta entidade (o brilhante, o cortante, o terror, o enternecido...).

Os afetos não têm a individuação dos personagens e das coisas, mas nem por isto se confundem no indiferenciado do vazio. Eles têm singularidades que entram em conjunção virtual e constituem a cada vez uma entidade complexa. Como pontos de fusão, de ebulição, de condensação, de coagulação, etc. Por isto, os rostos que exprimem os afetos diversos, ou os pontos diversos de um mesmo afeto, não se confundem em um medo único que os apagaria (o medo que apaga é apenas um caso-limite). O primeiro plano suspende efetivamente a individuação, e em seu ódio ao primeiro plano, Roger Leenhardt tem razão ao afirmar que ele faz todos os rostos se parecerem: todos os rostos não maquiados parecem-se com Falconetti,* todos os maquiados com Garbo.[3] Como convém lembrar que o próprio ator não se reconhece no primeiro plano (de acordo com um testemunho de Bergman, "fizemos funcionar a moviola e Liv disse: você viu, Bibi está pavorosa! e Bibi disse por sua vez: não, não sou eu, é você..."). Isto apenas significa que o rosto-primeiro plano não age nem através da individualidade de um papel ou de um caráter, nem mesmo através da personalidade do ator, pelo menos diretamente. E no entanto eles não são todos equivalentes. Se é da natureza de um rosto exprimir tais singularidades e não outras, é pela diferenciação de suas próprias partes materiais e por sua capacidade de fazer variar suas relações: partes duras e partes macias, sombrias e iluminadas, foscas e brilhantes, lisas e granulosas, angulosas e curvas, etc. Portanto é concebível que um rosto tenha mais que outros vocação para tal tipo de afetos ou de entidades. O primeiro plano faz do rosto a pura matéria do afeto, sua *hylé.* Donde esses estranhos casamentos cinematográficos em que a atriz empresta seu rosto e a capacidade material de suas partes, enquanto o diretor inventa o afeto ou a forma do exprimível que os tomam de empréstimo e os modelam.

---

* Falconetti é a atriz que desempenha o papel de Joana d'Arc no filme de Dreyer. (N. T.)

[3] Roger Leenhardt, citado por Pierre Lherminier, *L'Art du Cinéma,* Seghers, p. 174.

Há, portanto, uma composição interna do primeiro plano, isto é, um enquadramento, uma decupagem e uma montagem propriamente afetivos. O que podemos chamar de composição externa é a relação entre o primeiro plano e outros planos como com outros tipos de imagens. Mas a composição interna é a relação do primeiro plano ou com outros primeiros planos ou consigo próprio, seus elementos e dimensões. Aliás, não há grande diferença entre os dois casos: pode haver uma sucessão de primeiros planos, compacta ou com intervalos; mas um único primeiro plano também pode valorizar sucessivamente este ou aquele traço ou partes de rosto, e nos fazer assistir as suas mudanças de relações. E um único primeiro plano pode reunir simultaneamente vários rostos, ou partes de rostos diferentes (e não apenas para um beijo). Ele pode, enfim, comportar um espaço-tempo, em profundidade ou em superfície, como se o tivesse arrancado as coordenadas de que se abstrai — carregando consigo um fragmento de céu, de paisagem ou de apartamento, um retalho de visão com a qual o rosto se compõe em potência ou qualidade. É como um curto-circuito do próximo com o longínquo. Primeiro plano de Eisenstein, o imenso perfil de Iva, enquanto a multidão miniaturizada dos suplicantes opõe horizontalmente sua própria linha sinuosa aos ângulos agudos do nariz, da barba e do crânio. Primeiro plano de Oliveira, os dois rostos do homem enquanto, em profundidade desta vez, o cavalo que subiu a escadaria prefigura os afetos do rapto amoroso e da cavalgada musical. Vimos, de fato, que não cabia distinguir o primeiríssimo plano, o primeiro plano e o plano próximo ou mesmo americano, já que o primeiro plano se define não por suas dimensões relativas, mas por sua dimensão absoluta ou sua função, que é de exprimir os afetos como entidade. O que chamamos de composição interna do primeiro plano dirá então respeito aos seguintes elementos: a entidade complexa expressada, com as singularidades que comporta; o ou os rostos que a exprimem, com estas ou aquelas partes materiais diferenciadas e tais relações variáveis entre as partes (um rosto se endurece ou se enternece); o espaço de conjunção virtual entre as singularidades, que tende a coincidir com o rosto ou que, ao contrário, o excede; o af astar-se do ou dos rostos, que abre ou descreve este espaço...

Todos esses aspectos são ligados. Em primeiro lugar, o afastamento não é o contrário de "voltar-se".* Ambos são inseparáveis: um seria mais o movimento motor do desejo e o outro o movimento da admiração.

---

* Traduzi *se tourner* por voltar-se no sentido de voltar o rosto para, em direção de, e também de voltar o pensamento, a atenção para, e por girar. O campo semântico dos verbos *détourner e tourner* permite uma maleabilidade de sentidos bem maior que os nossos *afastar-se* e *voltar-se,* de que o autor parece se valer aqui muito particularmente. (N. T.)

Como mostra Courthial, pertencem ao rosto conjuntamente, mas não se opõem um ao outro, opondo-se ambos a idéia de um rosto indiferenciado, morto e fixo que apagaria todos os rostos e os levaria ao nada. Enquanto houver rostos, eles giram como planetas em torno do astro fixo, e, girando, não páram de se afastar. Uma pequeníssima mudança de direção do rosto faz variar a relação de suas partes duras e de suas partes macias, modificando assim o afeto. Mesmo um rosto sozinho tem um coeficiente de afastamento e de volta. É através do voltar-afastar-se que o rosto exprime o afeto, seu crescimento e seu decréscimo, enquanto o apagar ultrapassa o limiar de decréscimo, mergulha o afeto no vazio e faz o rosto perder suas faces. Em *A Caixa de Pandora,* de Pabst, o rosto de Jack se afasta do rosto da mulher, modifica o afeto e o faz crescer numa outra direção, até o decréscimo brutal no nada. O cinema de Bergman pode encontrar sua finalidade no apagar dos rostos: ele os terá deixado viver o tempo de cumprir sua estranha resolução, mesmo vergonhosa ou odiosa. A anciã exoftálmica é como o sol negro em torno do qual gira, mas se afastando, a heroína de *Face a Face.* A criada de *Gritos e Sussurros* oferece seu grande rosto mole e mudo, mas as duas irmãs só sobrevivem girando em torno dele e se afastando mutuamente; e é o mútuo afastar-se que constitui também a sobrevivência das irmãs em O *Silêncio,* e a vida vacilante das duas protagonistas de *Persona.*[4] Até o momento glorioso em que os rostos que se afastaram reconquistam sua plena força, para além do nada, e, girando em torno da múmia, vão entrar numa conjunção virtual que forma um afeto tão potente quanto uma arma atravessando o espaço, incendiando o estado de coisas injusto em vez de queimar a si próprios, e restituindo vida a vida primeira, sob as espécies de um rosto de hermafrodita e de um rosto de criança *(Fanny e Alexandre).*

A entidade expressada é o que a Idade Média chamava de *complexe significabile* de uma proposição, distinto do estado de coisas. O expressado, isto é, o afeto, é complexo porque é composto de singularidades de toda sorte, que ele ora reúne e nas quais ora se divide. É por isto que ele não pára de varlar, e de mudar de natureza, segundo as reuniões que opera ou as divisões que sofre. Assim é o Dividual, aquilo que não cresce nem decresce sem mudar de natureza. O que faz a unidade do afeto a cada instante é a conjunção virtual assegurada pela expressão, rosto ou proposição. O brilhante, o terror, o cortante, o enternecimento são qualidades e potências muito diferentes, que ora se reúnem, ora se separam. Uma é uma potência ou qualidade "de"

---

[4] A propósito deste aspecto do primeiro plano em Bergman, cf. Claude Roulet, "Une épure tragique", *Cinématographe,* nº 24. fev. 1977.

sensação, a outra de sentimento, a outra de ação, a outra, enfim, de estado. Dizemos "qualidade *de* sensação", etc., porque a sensação ou o sentimento, etc. serão precisamente aquilo em que a qualidade-potência se atualizará. No entanto, a qualidade-potência não se confunde com o estado de coisas, que assim a atualiza: o brilhante não se confunde com determinada sensação, nem o cortante com determinada ação. São puras possibilidades, que se verão efetivadas em determinadas condições pela sensação que nos dá a faca a nossa mão. Como diria Peirce, uma cor como o vermelho, um valor como o brilhante, uma potência como o cortante, uma qualidade como o duro ou o macio são de início possibilidades positivas que só remetem a si mesmas.[5] Do mesmo modo, elas tanto podem se separar umas das outras como se reunir e remeter uma a outra, numa conjunção virtual que, por sua vez, não se confunde com a conexão real entre a lâmpada, a faca e as pessoas, embora esta conjunção se atualíze aqui e agora nesta conexão. Devemos distinguir sempre as qualidades-potências em si mesmas, enquanto expressadas por um rosto, rostos ou equivalentes (imagem-afecção de primeiridade), dessas mesmas qualidades-potências enquanto atualizadas num estado de coisas, num espaço-tempo determinado (imagem-ação de segundidade).

No filme afetivo por excelência, *A Paixão de Joana d'Arc,* de Dreyer, subsiste todo um estado de coisas histórlco, papéis sociais e carácteres individuais ou coletivos, conexões reais entre estes, Joana, o arcebispo, o inglês, os juízes, o reino, o povo, em suma, o processo. Mas há outra coisa, que não é exatamente eterno ou supra-histórico: é o *internei, dizia* Péguy. Como dois presentes sempre se cruzando, dos quais um não acaba nunca de chegar, enquanto o outro já se deu. Péguy dizia ainda que margeamos o acontecimento histórico, mas que remontamos no interior do outro acontecimento: há muito que o primeiro se encarnou, mas o segundo continua a se exprimir, e procura mesmo ainda uma expressão. O acontecimento é o mesmo, embora uma de suas partes tenha se cumprido tão profundamente num estado de coisas quanto a outra é sempre mais irredutível a qualquer cumprimento. Este mistério do presente, em Péguy ou Blanchot, mas também em Dreyer e Bresson, é a diferença entre o processo e a Paixão, no entanto inseparáveis. As causas ativas são determinadas no estado de coisas, mas o acontecimento

---

5 Peirce, *Écrits sur le Signe,* Ed. du Seuil, p. 43: "Há certas qualidades sensíveis como o valor do magenta, o odor da essência de rosa, o som de um apito da locomotiva, o saber do quinino, a qualidade da emoção experimentada ao assistir a uma bela demonstração matemática, a qualidade do sentimento de amor, etc. Não me refiro à impressão ao fazer neste momento a experiência desses sentimentos, seja diretamente, seja na memória ou na imaginação; isto é, a algo que implique estas qualidades como um de seus elementos. Refiro-me às próprias qualidades que, em si mesmas, constituem puros poder-ser não necessariamente realizados".

propriamente dito, o afetivo, o efeito, excede suas próprias causas e só remete a outros efeitos, enquanto as causas voltam para o seu lugar. É a cólera *do* arcebispo, é o martírio *de* Joana d'Arc, mas dos papéis e das situações só se conservará o necessário para que o afeto se libere e opere suas conjunções, esta "potência" de cólera ou de astúcia, aquela "qualidade" de vítima e de mártir. Extrair a Paixão do processo, extrair do acontecimento esta parte inesgotável e fulgurante que extravasa sua própria atualização, "o cumprimento que jamais se cumpre propriamente". O afeto é como o expressado do estado de coisas, mas este expressado não remete ao estado de coisas, só remete aos rostos que o exprimem e que, compondo-se ou se separando, lhe conferem uma matéria própria movente. Composto de primeiros planos curtos, o filme tomou para si esta parte do acontecimento que não se deixa atualizar num meio determinado.

O importante é também a adequação dos meios técnicos a este objetivo. O enquadramento afetivo procede por meio de *primeiros planos cortantes.* Ora lábios ululantes ou escárnios desdentados são talhados na massa do rosto. Ora o quadro corta um rosto horizontalmente, verticalmente, ou de viés, obliquamente. E os movimentos são cortados durante o seu curso, os *raccords sistematicamente fal*sos, como se fosse preciso quebrar conexões excessivamente reais ou demasiadamente lógicas. Também o rosto de Joana é muitas vezes rechaçado para a parte inferior da imagem, de tal modo que o primeiro plano arrebata um fragmento de cenário branco, uma zona vazia, um espaço de céu onde ela colhe uma ínspiração. Extraordinário documento sobre o voltar e o afastar-se dos rostos. Estes quadros cortantes correspondem a noção de "desenquadramento", proposta por Bonitzer para designar ângulos insólitos que não se justificam completamente do ponto de vista das exigências da ação ou da percepção. Dreyer evita o procedimento do campo-contracampo que manteria para cada rosto uma relação real com o outro, e que ainda faria parte de uma imagem-ação; ele prefere isolar cada rosto num primeiro plano preenchido apenas em parte, de tal modo que a posição a direita ou à esquerda induz diretamente uma conjunção virtual que não precisa mais passar pela conexão real entre as pessoas.

Por sua vez, a decupagem afetiva procede através do que o próprio Dreyer chamava de "primeiros planos corrediços". Que são sem dúvida um movimento contínuo através do qual a câmera passa do primeiro plano ao plano médio ou geral, mas sobretudo uma maneira de tratar o plano médio e o plano geral *como* primeiros planos, por ausência de profundidade ou supressão da perspectíva. Não se trata mais de plano

próximo, mas de qualquer plano, que possa assumir o estatuto de primeiro plano — as distinções herdadas do espaço tendem a desaparecer. Ao suprimir a perspectiva "atmosférica", Dreyer faz triunfar uma perspectiva propriamente temporal ou mesmo espiritual: esmagando a terceira dimensão, ele coloca o espaço de suas dimensões em relação imediata com o afeto, com uma quarta e quínta dimensões, Tempo e Espírito. É verdade que, em princípio, o primeiro plano pode conquistar ou anexar o que está mais ao fundo, através de profundidade de campo. Mas não é o que ocorre com Dreyer, para quem a profundidade, quando se cava, marca antes o apagar de um personagem. Neste, ao contrário, é a negação da profundidade e da perspectiva, é a planura ideal da imagem, que vai permitir a assimilação do plano médio ou geral a um primeiro plano, a equivalência de um espaço ou de um fundo branco com o primeiro plano, não só num filme como *A Paixão de Joana d'Arc* — onde predominam os primeiros planos, mas até e sobretudo nos filmes onde estes não predominam mais, não precisam mais predominar, tendo "fluído" tão bem que impregnam antecipadamente todos os outros planos. Está tudo pronto então para a montagem afetiva, isto é, para as relações entre cortantes e fluentes, que vão transformar todos os planos em casos particulares de primeiros planos e inscrevê-los ou conjugá-los sobre a planura de um único plano seqüência, por direito ilimitado (tendência *Ordet e Gertrud).*[6]

2

Embora o primeiro plano extraia o rosto (ou seu equivalente) de qualquer coordenada espácio-temporal, ele pode arrebatar consigo um espaço-tempo que lhe é próprio, um farrapo de visão — céu, paisagem ou fundo. E ora é a profundidade de campo que confere ao primeiro plano um fundo, ora, ao contrário, é a negação da perspectiva e da profundidade que assimila o plano médio a um primeiro plano. Mas se o afeto talha assim para si um espaço, por que não poderia fazê-lo mesmo sem rosto e independentemente do primeiro plano, independentemente de qualquer referência ao primeiro plano?

Que se tome *Le Procès de Jeanne d'Arc,* de Bresson. Jean Sémoulé e Michel Esteve marcaram bem as dIferenças e semelhanças com a *Paixão*

---

[6] A propósito de todos esses pontos: enquadramento, decupagem e montagem em Dreyer, cf. Philipe Parrain, *Dreyer, Cadres et Mouvement, Études Cinématographiques.* E C*ahiers du Cinéma, n°* 65, 1956: "Reflexions sur mon métier", onde Dreyer reivindica a "supressão" das noções de primeiro plano, plano médio e plano de fundo. (Esta ordem de planos refere-se, em perspectiva, a diferenças de profundîdade entre os planos. N. T.)

de Dreyer. A grande semelhança é que se trata do afeto como entidade espiritual complexa: o espaço branco das conjunções, reuniões e divisões, a parte do acontecimento que não se reduz ao estado de coisas, o mistério desse presente recomeçado. No entanto, o filme é feito principalmente de planos médios, de campo e contracampo; e Joana é captada mais no seu processo que na sua Paixão, mais como prisioneira que resiste do que como vítima e mártir.[7] Evidentemente se é verdade que este processo expresso não se confunde com o processo histórico, ele é propriamente Paixão, tanto em Bresson quanto em Dreyer, e entra em conjunção virtual com a Paixão do Cristo. Mas em Dreyer a Paixão aparecia sob o modo do "extático", e passava pelo rosto, sua exaustão, seu afastar-se, seu afrontamento do limite. Enquanto em Bresson ela é em si mesma "processo", isto é, *estação,* marcha e caminhada *(O Diário de Um Pároco de Aldeia acentua* esse aspecto de estações numa *via crucis).*

É a construção de um espaço, pedaço por pedaço, de valor tátil, e onde a mão acaba assumindo a função diretora que lhe cabe em *Pickpocket,* destronando o rosto. A lei deste espaço é "fragmentação".[8] As mesas e as portas não são mostradas por inteiro. O quarto de Joana e a sala do tribunal, a cela do condenado à morte, não são mostradas em planos de conjunto, mas apreendidas sucessivamente segundo *raccords* que fazem deles uma realidade fechada a cada vez, mas até o infinito. Donde o papel especial dos desenquadramentos. O próprio mundo exterior não aparece, portanto, diferente de uma cela, como a floresta-aquário de *Lancelot du Lac.* É como se o espírito se chocasse contra cada parte como se fosse contra um .ângulo fechado, mas gozasse de uma liberdade manual na junção das partes. Com efeito, a junção das partes vizinhas pode ser feita de várias maneiras e depende de novas condições de velocidade e de movimento, de valores rítmicos, que se opõem a qualquer determinação prévia. "Uma nova dependência..." Longchamp, a estação de Lyon, em *Pickpocket* são vastos espaços de fragmentação transformados segundo *raccords* rítmicos que correspondem aos afetos do ladrão. A perdição e a salvação estão em jogo num tabuleiro amorfo cujas partes sucessivas esperam de nossos gestos, ou antes, do espírito, a conexão que lhes falta. Até o espaço escapou de suas próprias coordenadas assim como de suas relações métricas. É um espaço tátil.

---

7 Cf. os artigos de Jean Sémoulé e de Michel Esteve em *Jeanne d'Arc à l'Écran, Études cinématographiques.*

8 Bresson, *Notes sur le Cinématographe,* Gallimard, pp. 95-96: "A respeito da FRAGMENTAÇÂO: ela é indispensável se não quisermos cair na REPRESENTAÇÂO. Ver os seres e as coisas em suas partes separáveis. Isolar estas partes. Torná-las independentes a fim de lhes conferir uma nova dependência.

Desse modo Bresson pode alcançar um resultado que em Dreyer era apenas indireto. O afeto espiritual não é mais expressado por um rosto, e o espaço não precisa mais sujeitar-se ou ser assimilado a um primeiro plano, ser tratado como um primeiro plano. O afeto é agora diretamente apresentado em plano médio, num espaço capaz de lhe corresponder. E o célebre tratamento das vozes por Bresson, as vozes brancas, não marca apenas uma ascensão do discurso indireto livre em toda a expressão, mas também uma potencialização do que se passa e se exprime, uma adequação do espaço ao afeto expressado como potencialidade pura.

O espaço não é mais este ou aquele espaço determinado, tornou-se *espaço qualquer,* segundo um termo de Pascal Augé. É claro que Bresson não inventa os espaços quaisquer, embora os construa a seu modo e a sua maneira. Augé preferiria buscar a sua fonte no cinema experimental. Mas poder-se-ia igualmente dizer que eles são tão velhos quanto o cinema. Um espaço qualquer não é um universal abstrato, em qualquer tempo, em qualquer lugar. É um espaço perfeitamente singular que apenas perdeu sua homogeneidade, isto é, o princípio de suas relações métricas ou a conexão de suas próprias partes, tanto que as junções podem se dar de uma infinidade de modos. É um espaço de conjunção virtual, apreendido como puro lugar do possível. O que a instabilidade, a heterogeneidade, a ausência de ligação de um tal espaço manifestam, na verdade, é uma riqueza em potenciais ou singularidades que são como que as condições prévias a qualquer atualização, a qualquer determinação. É por isso que, quando definimos a imagem-ação pela qualidade ou potência enquanto atualizadas num espaço determinado (estado de coisas), não basta lhe opor uma imagem-afecção que reporta as qualidades e as potências ao estado pré-atual que elas assumem num rosto. Dizemos agora que há duas espécies de signos de imagem-afecção, ou duas figuras da primeiridade: *por um lado a qualidade-potência expressada por um rosto ou um equivalente; mas, por outro, a qualidade potência exposta num espaço qualquer.* E talvez a segunda seja mais fina que a primeira, mais apta a liberar o nascimento, o encaminhamento e a propagação do afeto. É que o rosto continua sendo uma unidade considerável cujos movimentos, como observava Descartes, exprimem afecções compostas e mistas. O célebre efeito Kulechov se explica menos pela associação do rosto com um objeto variável do que por uma eqüivocidade de suas expressões, que sempre convêm a diferentes afetos. Em contrapartida, assim que abandonamos o rosto e o primeiro plano, assim que consideramos planos complexos que extrapolam a distinção excessivamente simples entre primeiro plano, plano médio de plano de conjunto, parece que estamos entrando num "sistema de emoções" muito

mais sutil e diferenciado, menos fácil de identificar, próprio a "induzir afetos não humanos.[9] Tanto que ocorreria com a imagem-afecção o mesmo que ocorre com a imagem-percepção: ela teria por sua vez dois signos, dos quais um seria apenas um signo de composição bipolar, e o outro um signo genético ou diferencial. O espaço qualquer seria o elemento genético da imagem-afecção.

A jovem esquizofrênica experimenta seus "primeiros sentimentos de irrealidade" diante de suas imagens: a de um companheiro que se aproxima e cujo rosto cresce exageradamente (dir-se-ia um leão); a de um campo de trigo que se torna ilimitado, "imensidão amarela esfusiante".[10] Se nos referimos aos termos de Peirce, designar-se-á como segue os dois signos da imagem-afecção: *ícone,* para a expressão, através de um rosto, de uma qualidade-potência, *qualissigno* (ou *potissigno)* para a sua apresentação num espaço qualquer.[*] Certos filmes de Joris Ivens nos dão uma idéia do que seja um qualissigno: *"Chuva* não é uma chuva determinada, concreta, que caiu em algum lugar. Essas impressões visuais não são unificadas por representações espaciais ou temporais. O que é aqui espreitado com a mais delicada sensibilidade, não é o que a chuva realmente é, mas o modo como aparece quando, silenciosa e contínua, goteja de folha em folha, quando o espelho do tanque se arrepia, quando uma gota solitária busca hesitando seu caminho sobre a vidraça, quando a vida de uma cidade grande se reflete no asfalto molhado... E mesmo quando se trata de um objeto único, como A *Ponte* de Roterdã, esta construção metálica se dissolve em imagens materiais, enquadradas de mil maneiras diferentes. O fato de que essa ponte possa ser vista de múltiplas maneiras torna-a, por assim dizer, irreal. Ela não nos aparece como a criação de engenheiros visando um objetivo determinado, mas como uma curiosa série de efeitos óticos. São variações visuais sobre as quais dificilmente um trem de carga trafegaria...".[11] Não é um conceito de ponte, mas também não é o estado de coisas individuado definido por sua forma, sua matéria metálica, seus usos e funções. É uma potencialidade. A montagem rápida faz com que as vistas diferentes possam se juntar de uma infinidade de maneiras e, não estando orientadas umas em relação às outras, constituam o conjunto das singularidades que se conjugam no espaço qualquer em que essa ponte

---

[9] É uma das teses essenciais do livro de Bonnitzer, *Le Champ Aveugle,* Cahiers du Cinéma-Gallimard: a partir do momento em que as distinções excessivamente simples são ultrapassadas e que os planos tornam-se "ambíguos" ou mesmo "contraditórios" (o que já era eminentemente o caso de Dreyer), o cinema conquista um novo sistema, não apenas de percepção, mas de emoção.

[10] M. A. Sechehaye, *Journal d'une Schizophrène,* PUF, pp. 3-5

[*] Graf a-se também quali-signo. (N. T.)

[11] Balázs, *Le Cinéma,* Payot, p. 167 (e *L'Esprit du Cinéma,* p. 205)

aparece como pura qualidade, esse metal como pura potência, a própria Roterdã como afeto. E a chuva também não é o conceito de chuva, nem o estado de um tempo e de um lugar chuvoso. É um conjunto de singularidades que apresenta a chuva tal como ela é em si, pura potência ou qualidade que conjuga sem abstração todas as chuvas possíveis, e compõe o espaço qualquer correspondente. É a chuva como afeto, e nada se opõe mais a uma idéia abstrata ou geral, embora não esteja atualizada num estado de coisas individual.

3

Como construir um espaço qualquer (em estúdio ou no exterior)? Como extrair um espaço qualquer de um dado estado de coisas, de um espaço determinado? O primeiro meio foi a sombra, as sombras: um espaço cheio de sombras ou coberto de sombras torna-se um espaço qualquer. Vimos como o expressionismo opera com as trevas e a luz, o fundo negro opaco e o princípio luminoso: as duas potências se acoplam, se abraçam como lutadores, e conferem ao espaço uma profundidade vigorosa, uma perspectiva acentuada e deformada, que vão ser preenchidas por sombras, seja sob a forma de todos os graus do claro-escuro, seja sob a forma das estrias alternantes e contrastadas. Mundo "gótico" que submerge ou quebra os contornos, que dota as coisas de uma vida não-orgânica na qual elas perdem sua individualidade, e que potencializa o espaço, fazendo dele algo ilimitado. A profundidade é o lugar da luta que ora atrai o espaço para o sem-fundo de um buraco-negro, ora o puxa para a luz. E, evidentemente, em contrapartida, pode ocorrer que o personagem se torne estranha e terrivelmente achatado, contra o fundo de um círculo luminoso, ou então que sua sombra perca toda a espessura, por meio de contraluz e contra fundo branco; mas é por uma "inversão dos valores claros e escuros", por uma inversão de perspectiva que traz a profundidade para a frente.[12] A sombra exerce então toda a sua função antecipadora e apresenta no estado mais puro o afeto de Ameaça, como a sombra de *Tartufo,* a de *Nosferatu, o Vampiro,* ou a do sacerdote sobre os amantes adormecidos em *Tabu.* A sombra prolonga ao infinito. Ela determina assim conjunções virtuais que não coincidem com o estado de coisas ou a posição dos personagens que a produzem: em *O Mostrador de Sombras,* de Arthur Robinson, duas mãos

---

[12] Bouvier e Leutrat analisaram estes diferentes procedimentos de Murnau: *Nosferatu,* Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 56-58, 135-137, 149-151. A propósito do papel das sombras no expressionismo, cf. Lotte Eisner, *L'Écran Démoniaque,* Encyclopédie du Cinéma , cap. 8 (L. E. analisa particularmente 0 *Mostrador de Sombras).*

se entrelaçam apenas através do prolongamento de suas sombras, uma mulher é acariciada apenas pela sombra das mãos de seus admiradores sobre a sombra de seu corpo. Este filme desenvolve livremente as conjunções virtuais, mostrando até o que ocorreria se os papéis, os caracteres e os estados de coisas, afinal, não se furtassem a atualização do afeto-ciúme: ele torna o afeto mais independente ainda do estado de coisas. No espaço neogótico dos filmes de terror, Terence Fisher leva muito longe esta autonomia da imagem-afecção quando faz Drácula morrer pregado ao solo, mas em conjunção virtual com as asas de um moinho em chamas que projetam a sombra de uma cruz no lugar exato do sacrifício *(As Noivas do Vampiro).*

A abstração lírica é um outro procedimento. Vimos que ela se define pela relação da luz com o branco, mas que a sombra conserva um papel importante, embora muito diferente de seu papel no expressionismo. É que o expressionismo desenvolve um princípio de oposição, de conflito ou de luta: luta do espírito com as trevas. Enquanto para os adeptos da abstração lírica o ato do espírito não é uma luta, mas uma alternativa, um "ou isso... ou aquilo..." fundamental. A sombra não é mais, conseqüentemente, um prolongamento ao infinito, ou, no limite, uma inversão. Ela não prolonga mais até o infinito um estado de coisas, mas vai, antes, exprimir uma alternativa entre o próprio estado de coisas e a possibilidade, a virtualidade que o ultrapassa. Assim, Jacques Tourneur rompe com a tradição gótica do filme de terror; seus espaços pálidos e luminosos, suas noites contra fundo claro fazem dele um representante da abstração lírica. Na piscina de *Sangue de Pantera,* o ataque é visto apenas nas sombras do muro branco: é a mulher que virou leopardo (conjunção virtual), *ou é* apenas o leopardo que escapou (conexão real)? E em *A Morta-Viva, é uma* morta-viva a serviço da sacerdotisa, ou uma pobre moça influenciada pela missionária?[13] Não é de espantar que sejamos levados a citar representantes muito diversos desta "abstração lírica": eles não são mais diversos do que os expressionista entre si, e a diversidade dos adeptos jamais foi um empecilho para a consistência de um conceito. Com efeito, o que nos parece essencial na abstração lírica é que o espírito não está preso num combate, mas exposto a uma alternativa. Tal alternativa pode apresentar-se sob uma forma estética ou passional (Sternberg), ética (Dreyer) ou religiosa (Bresson), ou até intervir entre estas diferentes formas. Por exemplo, em Sternberg, a escolha que a

[13] Reportar-nos-emos, a esse respeito, ao artigo de Jacques Tourneur no dicionário *Les* ***Classiques du Cinéma Fantastique,*** de ***J.*** M. Sabatier, Ed. Balland. Esta tendência "alternativa" do cinema de terror, por oposição à tendência gótica, nào é independente do produtor Lewton e da RKO (cf. Sabatier).

heroína deve fazer entre uma andrógina branca ou cintilante, gelada, e uma mulher apaixonada ou mesmo conjugal, pode aparecer explicitamente apenas em certas ocasiões *(Marrocos, A Vênus Loira, O Expresso de Xangai), mas* não deixa de estar presente em toda a obra: A *Imperatriz Vermelha* comporta um único primeiro plano dotado de sombra, e é precisamente aquele em que a princesa renuncia ao amor e opta pela fria conquista do poder. Enquanto a heroína de *A Vênus Loira* renuncia, ao contrário, ao *smoking* branco para reencontrar o amor conjugal e maternal. E por serem essencialmente sensuais, as alternativas de Sternberg não são menos alternativas do espírito do que aquelas, aparentemente supra-sensuais, de Dreyer ou de Bresson.[14] De qualquer modo, trata-se exclusivamente de paixão ou de afeto, na medida que, segundo o termo de Kierkegaard, a fé também é uma questão de paixão, de afeto, e mais nada.

De sua relação essencial com o branco, a abstração lírica tira, portanto, duas conseqüências que reforçam sua diferença em relação ao expressionismo: uma alternância dos termos em vez de uma oposição; uma alternativa, uma opção do espírito, em vez de uma luta ou de um combate. Por um lado, tem-se a alternância branco-preto: o branco que captura a luz, o negro, lá onde a luz estanca, e às vezes o meio-tom, o cinza como indiscernibilidade que forma um terceiro termo. As alternâncias se estabelecem de uma imagem a outra ou na mesma imagem. Em Bresson são alternâncias rítmicas como no *Diário de Um Pároco de Aldeia,* ou até no *Lancelot du Lac,* entre o dia e a noite. Em Dreyer as alternâncias atingem uma elevada composição geométrica, como se fosse uma "construção tonal" e uma pavimentação do espaço *(Dies Irae e Ordet).* Por outro lado, a alternativa do espírito parece corresponder efetivamente a alternância dos termos — o bem, o mal e a incerteza ou a indiferença, mas de um modo muito misterioso. Não é certo, com efeito, que seja "preciso" escolher o branco. Em Dreyer e em Bresson o branco celular e clínico tem um caráter aterrorizante, monstruoso, tão aterro-

(14)

[14] No seu artigo em ***Arts,*** 30.12.1959, Louis Malle insistiu sobre os elementos sensuais da obra de Bresson, especialmente em ***Pickpocket.*** Inversamente, poder-se-ia propor uma interpretação espiritualista de Sternberg, especialmente em função de ***O Expresso de Xangai (cf. a*** grande cena da oração).

rizante e monstruoso quanto o branco gelado de Sternberg. O branco que A *Imperatriz Vermelha* escolhe implica uma renúncia cruel aos valores da intimidade, que *A Vênus Loira* reencontra, ao contrário, ao renunciar ao branco. São os mesmos valores da intimidade que a heroína de *Dies Irae* encontra por um momento na sombra indiscernível, em vez do branco presbiteriano. O branco que aprisiona a luz não é melhor que o negro, que lhe continua sendo estranho. Em última análise, a alternativa do espírito nunca se apóia diretamente na alternância dos termos, apesar de esta lhe servir de base.[15] De Pascal a Kierkegaard desenvolvia-se uma idéia muito interessante: a alternativa não se apóia nos termos da escolha e sim nos modos de existência daquele que escolhe. É que há escolhas que só podem ser feitas se estivermos convencidos de que não há escolha, seja em virtude de uma necessidade moral (o bem, o dever), seja em virtude de uma necessidade física (o estado de coisas, a situação), ou em virtude de uma necessidade psicológica (o desejo que se tem de alguma coisa). A escolha espiritual se faz entre o modo de existência daquele que escolhe desde que não saiba, e o modo de existência daquele que sabe que se trata de escolher. É como se houvesse uma escolha da escolha *ou* da não-escolha. Se tomo consciência da escolha, já há, portanto, escolhas que não posso mais fazer, e modos de existência que não posso mais levar, todos aqueles que levava caso me persuadisse de que "não havia escolha". A aposta de Pascal não diz outra coisa: a alternância dos termos é efetivamente a afirmação da existência de Deus, sua negação e sua suspensão (dúvida, incerteza); mas a alternativa do espírito está alhures, está entre o modo de exístência daquele que "aposta" que Deus existe e o modo de existência daquele que aposta na não-existência, ou que não quer apostar. Segundo Pascal, só o primeiro tem consciência de que se trata de escolher; os outros dois só podem fazer sua escolha se não souberem do que se trata. Em suma, a escolha como determinação espiritual tem apenas a si própria por objeto: eu escolho escolher, e por isto mesmo excluo toda escolha feita a modo de não ter escolha. Será também o essencial do que Kierkegaard chama de "alternativa", e Sartre, na sua versão atéia, de "escolha".

De Pascal a Bresson, de Kierkegaard a Dreyer, toda uma linha de insplração se traça. Nos autores da abstração lírica há uma série rica de personagens que *são* tantos outros modos concretos de existência. Há os homens brancos de Deus, do Bem e da Virtude, os "devotos" de Pascal, tirânicos, talvez hipócritas, guardiães da ordem em nome de uma necessidade moral ou religiosa. Há os homens cinzentos da incerteza

[15] A respeito das alternâncias e das alternativas do espírito encontram-se muitos elementos de análise em Philipe Parrain, a propósito de Bresson *(Robert Bresson,* Seghers).

(como o herói de A *Estranha Aventura de David Grey* em Dreyer, ou o Lancelot de Bresson, ou mesmo *Pickpocket,* para o qual um dos títulos era precisamente *Incerteza).* Há as criaturas do mal, numerosas em Bresson (a vingança de Helena em *Les Dames du Bois de Boulogne,* a maldade de Gérard em A *Grande Testemunha,* os furtos de *Pickpocket,* os crimes de Yvon em *L 'Argent).* E, em seu extremo jansenismo, Bresson mostra a mesma infâmia do lado das boas obras, do lado do mal e do bem: em *L'Argent,* o devoto Lucien só exercerá a caridade em função do falso testemunho e do furto que ele se atribuiu como condição, enquanto Yvon só se lança no crime a partir da condição do outro. Dir-se-ia que o homem de bem começa necessariamente lá onde acaba o homem do mal. Mas por que não haveria, em vez de uma escolha do mal que ainda seria desejo, uma escolha "pelo" mal com absoluto conhecimento de causa? A resposta de Bresson é a mesma do Mefisto, de Goethe: nós, diabos ou vampiros, somos livres para o primeiro ato, mas já escravos no segundo. É o que diz (não tão bem) o bom senso, exatamente como o comissário de *Pickpocket:* "não se pára mais", você escolheu uma situação que já não lhe permite escolher. É nesse sentido que os três tipos de personagens precedentes fazem parte da falsa escolha, dessa escolha que só se faz se negarmos que há escolha (ou que ainda há escolha). Do ponto de vista da abstração lírica percebe-se de imediato o que é a escolha, a consciência da escolha como firme determinação espiritual. Não é a escolha do Bem, nem tampouco a do mal. É uma escolha que não se define por aquilo que escolhe, mas pela potência que possui de poder recomeçar a cada instante, de recomeçar a si mesma e de se confirmar assim por si mesma, pondo em jogo a parada inteira a cada vez. E mesmo que essa escolha implique o sacrifício da pessoa, é um sacrifício que ela só faz se souber que o recomeçaria a cada vez, e que o faz todas as vezes (ainda aí trata-se de uma concepção muito diferente da do expressionismo, para quem o sacrifício se dá de uma vez por todas). No próprio Sternberg a verdadeira escolha não está do lado da *Imperatriz Vermelha,* nem daquela que escolheu a vingança em *Tensão em Xangai,* mas com aquela que escolheu até o sacrifício de si no *Expresso de Xangai,* sob uma única condição: não se justificar, não ter de se justificar, de prestar contas. O persoangem da verdadeira escolha se encontrou no sacrifício, ou se reencontrou para além do sacrifício que é sempre recomeço: em Bresson é Joana d'Arc, é o condenado a morte, é o pároco da aldeia; em Dreyer é ainda Joana d'Arc, mas é também a grande trilogia, Ana de *Dies Irae,* Inger de *Ordet, e enfim Gertrud.* Aos três tipos precedentes é preciso então acrescentar um quarto: o personagem da escolha autêntica, ou da consciência da escolha. Trata-se efetivamente do afeto; pois se os outros mantinham o afeto

como atualidade numa ordem ou desordem estabelecidas, o personagem da verdadeira escolha eleva o afeto à sua pura potência ou potencialidade, como nó amor cortês de Lancelot, mas também o encarna e o efetiva tanto melhor na medida que destaca nele a parte daquilo que não se deixa atualizar, daquilo que excede qualquer cumprimento (o eterno recomeço). E Bresson ainda acrescenta um quinto tipo, um quinto personagem: o animal ou o Jumento em *A Grande Testemunha.* Tendo a inocência daquele que não está em estado de escolher, o jumento só experimenta o efeito das não-escolhas ou das escolhas do homem, isto é, a face dos acontecimentos que se cumpre nos corpos e os magoa, sem poder atingir (mas também sem poder trair) a parte daquilo que excede o cumprimento ou a determinação espiritual. Assim, o jumento é o objeto preferido da maldade dos homens, mas também a união preferencial do Cristo ou do homem da escolha.

É um estranho modo de pensar, esse moralismo extremo que se se opõe a moral, essa fé que se opõe a religião. Ele não tem nada a ver com Nietzsche, mas muito com Pascal e Kierkegaard, com um jansenismo e um reformismo (até no caso de Sartre). Entre a filosofia e o cinema ele tece um conjunto de preciosas relações.[16] Também em Rohmer é toda uma história de modos de existência, de escolhas, de falsas escolhas e de consciência de escolha que preside a série dos *Contos Morais* (especialmente *Minha Noite com Ela e, mais* recentemente, *Le Beau Mariage* apresentam uma jovem que escolhe se casar e que grita isto justamente porque escolheu do mesmo modo que poderia ter escolhido, numa outra época, *não* se casar, com a mesma consciência pascaliana ou a mesma reivindica-cão do eterno, do infinito). Por que tais temas têm tanta importância filosófica e cinematográfica? Por que é preciso insistir

[16] Durante a segunda metade do século XIX, a filosofia procura não apenas renovar seu conteúdo, mas conquistar novos meios e formas de expressão através de pensadores muito diferentes, que têm em comum apenas o fato de se sentirem os primeiros representantes de uma filosofia do futuro. Isto é evidente a respeito de Kierkegaard (na França, esta busca de novas formas aparece em torno de Renouvier e de Lequier, num grupo injustamente esquecido, para o qual um dos temas principais é a idéia de escolha). Para ficar em Kierkegaard, um dos meios que lhe são próprios é a introdução, na sua meditação, de algo que o leitor tem dificuldade em identificar formalmente: trata-se de um exemplo ou de um fragmento de um diário íntimo, ou então de um conto, uma historieta, um melodrama, etc.? É, por exemplo, em *Le Traité du Désespoir, a* história de um burguês que toma seu café da *manhã e* lê seu jornal, e de repente corre para a janela gritando: "O possível, senão me sufoco". Em *Etapes sur le Chemin de la Vie, é a* história do contador que fica louco uma hora por dia e busca uma lei que capitalizaria e fixaria a semelhança: um dia ele esteve no bordel, mas não guardou nenhuma lembrança do que ali se passou: é "a possibilidade que o torna louco...". Em *Crainte et Tremblement, é* o conto "Agnes e o tritão", como se fosse um desenho animado do qual Kierkegaard oferece várias versões. Há muitos outros exemplos. Mas o leitor moderno dispõe, talvez, do meio de dar um nome a estas passagens insó litas: em cada caso já era uma espécie de roteiro, uma verdadeira sinopse, que aparecia assim pela primeira vez na filosofia e na teologia. *(Temor e Tremor,* trad. Torrieri Guimarães, São Paulo, Livraria Exposição do Livro, 1964, e *Kierkegaard,* Col. "Os Pensadores", vol. 31. Ed. Abril. N. T.)

sobre todos esses pontos? É que, na filosofia como no cinema, em Pascal como em Bresson, em Kierkegaard como em Dreyer, espera-se que a verdadeira escolha, aquela que consiste em escolher a escolha, nos restitua tudo. Ela nos fará reencontrar tudo, no espírito de sacrifício, no momento do sacrifício ou mesmo antes que o sacrifício seja efetuado. Kierkegaard afirmava: a verdadeira escolha faz com que, ao abandonarmos a noiva, ela nos seja por isso mesmo restituída; e que, ao sacrificar seu filho, Abraão, por isso mesmo, o reencontre; Agamenon sacrifica sua filha Ifigênia, mas por dever, unicamente por dever, e escolhendo não ter escolha. Abraão, ao contrário, vai sacrificar seu filho, que ama mais que a si próprio, unicamente por escolha, e por consciência da escolha que o une a Deus para além do bem e do mal: então seu filho lhe é dado de novo. É a história da abstração lírica.

Partíamos de um espaço determinado dos estado de coisas, feito de uma alternância branco-negro-cinza, branco-negro-cinza... E dizíamos: o branco marca nosso dever, ou nosso poder; o negro, nossa impotência, ou então nossa sede do mal; o cinza nossa incerteza, nossa busca ou nossa indiferença. E depois nos elevávamos até a alternativa do espírito, tínhamos de escolher entre modos de existência: alguns — branco, negro ou cinza — implicavam que não tínhamos escolha (ou que já não tínhamos escolha); mas apenas um outro implicava que escolhêssemos escolher, ou que tivéssemos consciência da escolha. Pura luz imanente ou espiritual para além do branco, do negro, e do cinza. Mal atingimos essa. luz, ela nos dá tudo de novo. Ela nos restitui o branco, mas que não aprisiona mais a luz; ela nos restitui de imediato o negro, que não é mais o estancamento da luz; ela nos restitui até o cinza, que não é mais a incerteza ou a indiferença. Atingimos um espaço espiritual onde o que escolhemos não se distingue mais da própria escolha. A abstração lírica se define pela aventura da luz e do branco. Mas são os episódios dessa aventura que fazem com que, inicialmente, o branco que aprisiona a luz alterne com o negro onde ela estanca; e, em seguida, que a luz seja liberada numa alternativa que nos restitui o branco *e* o negro. Sem sair do lugar, passamos de um espaço a outro, do espaço físico ao espaço espiritual que nos devolve uma física (ou uma metafísica). O primeiro espaço é celular e fechado, mas o segundo não é diferente, é o mesmo apenas enquanto encontrou a abertura espiritual que nele supera todas as obrigações formais e as limitações materiais, através de uma evasão de fato ou de de direito. É o que Bresson sugeria através de seu princípio de "fragmentação": passamos de um conjunto fechado, que fragmentamos, a um todo espiritual aberto que criamos ou recriamos. Ou Dreyer: o Possível abriu o espaço como dimensão do espírito (quarta ou quinta dimensões).

O espaço não é mais determinado, tornou-se o *espaço qualquer idêntico à potência do espírito, a* decisão espiritual sempre renovada: é esta decisão que constitui o afeto ou a "auto-afecção", e que toma para si a junção das partes.

As trevas e a luta do espírito, o branco e a alternativa do espíríto: estes são os dois primeiros procedimentos através dos quais o espaço torna-se espaço qualquer, e se eleva a potência espiritual do luminoso. Seria preciso ainda considerar um terceiro procedimento: a cor. Não se trata mais do espaço tenebroso do expressionismo, nem do espaço branco da abstração lírica, mas do espaço-cor do colorismo. Como na pintura, distinguimos o colorismo da monocromia ou da policromia — que, já em Griffith ou em Eisenstein, faziam apenas uma imagem colorida — e precediam a imagem-cor. Sob certos aspectos, as trevas expressionistas e o branco lírico desempenhavam o papel de cores. Mas a verdadeira imagem-cor constitui um terceiro modo do espaço qualquer. As formas principais desta imagem, a cor-superfície dos grandes chapados, a cor atmosférica que impregna todas as outras, a cor-movimento que passa de um tom a outro, talvez tenham sua origem na comédia musical e em sua aptidão para um mundo virtual ilimitado. Destas três formas a cor-movimento é a única que parece pertencer ao cinema, pois as outras já são plenamente potências da pintura. No entanto parece-nos que a imagem-cor do cinema se define por um outro caráter, embora partilhe esse caráter com a pintura, atribuindo-lhe entretanto um alcance e uma função diferente. É o caráter *absorvente.* A fórmula de Godard, "não é sangue, é vermelho", é a própria fórmula do colorismo. Por oposição a uma imagem simplesmente colorida, a imagem-cor não se reporta a este ou àquele objeto, mas absorve tudo que pode: é a potência que se apossa de tudo que passa a seu alcance, ou a qualidade comum a objetos inteiramente diferentes. Há efetivamente um simbolismo das cores, mas este não consiste numa correspondência entre uma cor e um afeto (o verde e a esperança...). Ao contrário, a cor é o próprio afeto, isto é, a conjunção virtual de todos os objetos que ela capta. Oilier chega a dizer que os filmes de Agnes Varda, especialmente *As Duas Faces da Felicidade,* "absorvem", e não se limitam a absorver o espectador, mas os próprios personagens e as situações, segundo movimentos complexos afetados pelas cores complementares.[17] E já era verdade em *La Pointe Courte,* onde o branco e o negro eram tratados como complementares, onde o branco apoderava-se do lado mulher, trabalho branco, amor e morte brancos, enquanto o negro assumia o lado homem, e que os dois

[17] Claude Oilier, *Souvenirs Écran,* Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 211-218(e p. 217: "Alienação pela cor").

protagonistas do "casal abstrato" traçavam, enquanto falavam, o espaço de alternativa ou de complementaridade. E esta composição que atinge uma perfeição colorista em *As Duas Faces da Felicidade,* com a complementaridade do roxo malva e do ouro alaranjado, e a absorção sucessiva dos personagens no espaço de mistério que corresponde às cores. Ora, se continuamos, neste caso, a invocar autores muito diferentes para melhor destacar-se a validade eventual de um conceito, é preciso salientar que, desde o início de um cinema total da cor, Minelli havia feito da absorção a potência propriamente cinematográfica desta nova dimensão da imagem. Donde o papel do sonho em sua obra: o sonho é a forma absorvente da cor. Sua obra, tanto de comédia musical como de qualquer outro gênero, ia perseguir o tema lancinante de personagens literalmente absorvidos pelo seu próprio sonho, e sobretudo pelo sonho de outrem e pelo passado de outrem *(lolanda e o Ladrão, O Pirata, Gigi, Melinda),* pelo sonho de potência de um Outro *(Assim Estava Escrito).* E Minelli chega ao ápice com *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse,* quando os seres são abocanhados no pesadelo da guerra. Em toda a sua obra o sonho torna-se espaço, mas como se fosse uma teia de aranha cujos lugares destinam-se menos ao próprio sonhador do que as presas vivas que ele atrai. E se os estados de coisas tornam-se movimento de mundo, se os personagens tornam-se figura de dança, isto é inseparável do esplendor das cores e de sua função absorvente quase carnívora, devoradora, destruidora (como o *trailer* amarelo vivo de *Lua de Mel Agitada).* É justo que Minelli tenha se confrontado com o tema que pode exprimir melhor essa aventura sem retorno — a hesitação, o temor e o respeito com os quais Van Gogh aproxima-se da cor, sua descoberta e o esplendor da sua criação, e sua própria absorção naquilo que ele cria, a absorção do seu ser e de sua razão no amarelo *(Sede de Viver).*[18]

Antonioni, outro dos maiores coloristas do cinema, se servirá das cores frias levadas ao extremo de sua plenitude ou de sua intensificação para ultrapassar a função absorvente, que ainda mantinha personagens e situações transformados no espaço de um sonho ou de um pesadelo. Com Antonioni a cor leva o espaço até o vazio, ela apaga o que absorveu. Bonnitzer afirma: "Desde A *Aventura a* grande busca de Antonioni é o plano vazio, o plano desabitado. Ao final de *O Eclipse,* todos os planos percorridos pelo casal são revistos e corrigidos pelo vazio, como indica o

---

[18] Na ficha sobre Minelli dos *Dossiers du Cinéma,* Tristan invoca constantemente um fenômeno de absorção: "O choque inopinado de dois mundos, sua luta e o triunfo ou a absorção de um pelo outro...". Reportar-nos-emos aos artigos de Jean Douchet que analisam o tema da destruição e da devoração em Minelli: *Objectif,* 64, fev. 1964, e *Cahiers du Cinéma,* nº 150, jan. 1964 ("Flores venenosas ou carnívoras...").

título do filme (...) Antonioni procura o deserto: *Deserto Vermelho, Zabriskie Point, Passageiro Profissão Repórter (...)* [que] termina com um *travelling* que avança sobre o campo vazio, num entrelaçado de percursos insignificantes, no limite do não-figurativo (...) O objeto do cinema de Antonioni é chegar ao não-figurativo através de uma aventura cujo termo é o eclipse do rosto, o apagar dos personagens".[19] Evidentemente, há muito o cinema já chegara a obter grandes efeitos de ressonância operando o confronto de um mesmo espaço, uma vez povoado e outra vez vazio (principalmente Sternberg, com o camarim de Lola ou com a sala de aula). Mas em Antonioni a idéia adquire uma amplitude desconhecida, e é a cor que se encarrega do confronto. É ela que eleva o espaço a potência do vazio, depois que se cumpre a parte do que pode se realizar no acontecimento. O espaço não resulta despotencializado, mas, ao contrário, mais carregado ainda de potencial. Há aí ao mesmo tempo uma semelhança com e uma oposição a Bergman: este superava a imagem-ação rumo a instância afetiva do primeiro plano ou do rosto, que confrontava com o vazio. Mas, em Antonioni, o rosto desaparece ao mesmo tempo que o personagem e a ação, e a instância afetiva é aquela do espaço qualquer que Antonioni leva, por sua vez, até o vazio.

Mais ainda: parece que o espaço qualquer adquire aqui uma nova natureza. Não é mais, como antes, um espaço que se define por partes cuja junção e orientação não são determinadas antecipadamente, e podem ocorrer de uma infinidade de maneiras. Agora é um conjunto amorfo que eliminou o que se passava e agia nele próprio. Trata-se de uma extinção ou de um desfalecimento, que porém não se opõe ao elemento genético. Percebe-se nitidamente que os dois aspectos são complementares e se pressupõem reciprocamente: com efeito, o conjunto amorfo é uma coleção de locais ou de lugares coexistindo independentemente da ordem temporal que vai de uma parte a outra, independentemente das junções e orientações que os personagens e a situação desaparecidos lhes conferiam. Há, portanto, dois estados do espaço qualquer, ou duas espécies de "qualissignos", qualissignos de desconexão e de vacuidade. Mas, a respeito desses dois estados sempre implicados um no outro, dir-se-ia apenas que um está "antes" e o outro "depois". O espaço qualquer conserva uma única e mesma natureza: ele não tem mais coordenadas, é um puro potencial, expõe apenas Potências e Qualidades puras, independentemente do estado de coisas ou dos meios que os atualizam (que os atualizaram ou vão atualizar, ou nem um nem outro, indiferentemente).

---

[19] Bonitzer, *ibidem,* p. 88 (Bonitzer estabelece uma comparação com Bergman).

São, portanto, as sombras, os brancos, as cores que são capazes de suscitar e constituir espaços quaisquer, *espaços desconectados ou esvaziados. Mas* com todos esses meios e outros ainda, pudemos assistir após a guerra a uma proliferação de tais espaços, tanto em cenários quanto em exteriores, sob diversas influências. A primeira, independente do cinema, era a situação do pós-guerra com suas cidades demolidas ou em reconstrução, seus terrenos baldios, suas favelas e, mesmo onde a guerra não tinha passado, seus tecidos urbanos "desdiferenciados", seus vastos lugares abandonados, docas, entrepostos, montes de vigas e de ferro velho. Uma outra, mas interior, como veremos, vinha de uma crise da imagem-ação: os personagens se encontravam cada vez menos em situações sensório-motoras "motivadoras" e cada vez mais num estado de passeio, de perambulação ou de errância que definia *situações óticas e sonoras puras.* A imagem-ação tendia então a explodir, enquanto os lugares determinados se velavam, deixando emergir lugares quaisquer onde se desenvolviam os afetos modernos de medo, de desapego, mas também de frescor, de velocidade extrema e de espera interminável.

E, de início, se o neo-realismo italiano opunha-se ao realismo, é efetivamente porque rompia com as coordenadas espaciais, com o antigo realismo dos lugares, e confundia as referências motoras (como nos pântanos ou na fortaleza de *Paisà,* de Rossellini), ou então constituía "abstratos" visuais (a fábrica de *Europa 51) em* espaços lunares indefinidos.[20] É também a *nouvelle vague* francesa, que quebrava os planos, apagava sua determinação espacial distinta em proveito de um espaço não-totalizável: por exemplo, os apartamentos inacabados de Godard permitiam discordâncias e variações, como todas as maneiras de atravessar uma porta a qual falta a folha, que assumiam um valor quase musical e serviam de acompanhamento ao afeto *(O Desprezo).* É Straub, que construía espantosos planos amorfos, espaços geológicos desertos, evasivos, ou cavos, teatros esvaziados das operações que neles ocorreram.[21] A escola alemã do medo, particularmente com Fassbinder e Daniel Schmid, elaborava seus interiores duplicados em espelhos, com um mínimo de referenciais e uma multiplicação de pontos de vista sem *.raccord (Violanta* de Schmid). A escola de Nova Iorque impunha uma visão horizontal da cidade, rente ao chão, em que os acontecimentos brotavam na calçada e tinham por lugar apenas um espaço desdiferenciado, como em Lumet. Ou, melhor ainda, Cassavettes — que

---

[20] A propósito do espaço neo-realista, cf. dois artigos importantes de Sylvie Trossa e de Michel Devillers *in Cinématographe,* n°s 42 e 43, dez. 1978 e jan. 1979.

[21] Jean Narboni, "Li"; Serge Daney, "Le plan straubien *(Cahiers du Cinéma,* abril 1977, e n° 305, nov. 1979).

havia começado com filmes dominados pelo rosto e o primeiro plano *(Shadows, Faces),* construía espaços desconectados, de forte conteúdo afetivo *(The Killing of a Chinese Bookie, A Canção da Esperança).* Ele passava, assim, de um tipo a outro de imagem-afecção. É que se tratava de desfazer o espaço, tanto em função de um rosto que se abstrai das coordenadas espácio-temporais quanto de um acontecimento que de qualquer maneira excede sua atualização, seja porque tarda e se dissolve, seja, ao contrário, porque surge depressa demais.[22] Em *Gloria, a* heroína vive longas esperas, mas também mal se volta, seus perseguidores já estão lá, como se lá estivessem instalados o tempo todo, ou melhor, como se o próprio lugar tivesse bruscamente mudado de coordenados, não fosse mais o mesmo lugar, e no entanto estivesse no mesmo local do espaço qualquer. Desta vez é o espaço vazio que se preencheu de repente...

Teremos de voltar a alguns desses pontos. Mas esta proliferação dos espaços quaisquer talvez tenha uma de suas origens, como afirma Pascal Augé, no cinema experimental que rompe com a narração das ações e com a percepção dos lugares determinados. Se é verdade que o cinema experimental tende para uma percepção anterior aos homens (ou posterior), ele também tende para o correlato desta, isto é, para um espaço qualquer desembaraçado de suas coordenadas humanas. *A Região Central,* de MIchael Snow, só eleva a percepção até à variação universal de uma maneira bruta e selvagem ao extrair dela, também, um espaço sem referência no qual se inter-cambiam o solo e o céu, a horizontal e a vertical. O próprio nada é desviado rumo aquilo que dele sai ou nele recai, o elemento genético, a percepção fresca ou evanescente, que potencializa um espaço dele retendo apenas a sombra ou a narrativa dos acontecimentos humanos. Em *Comprimento de Onda,* Snow se serve de uma *zoom* de quarenta e cinco minutos para explorar um cômodo no sentido longitudinal, de uma extremidade a outra, até a parede onde está estampada uma fotografia de mar: desse cômodo, Snow extrai um espaço potencial, cuja potência e qualidade esgota progressivamente.[23] Moças vêm ouvir rádio, ouve-se um homem subir as escadas e desabar no chão, mas a *zoom* já o ultrapassou, dando lugar a uma das jovens que conta o

---

[22] Cf. uma análise do espaço sem referências nem coordenadas em Cassavetes, por Philipe de Lara, *Cinématographe, n°* 38, maio 1978. Em geral, foram os colaboradores desta revista que levaram mais longe a descoberta e a análise desses espaços desconectados de partes não jun tadas e nào orientadas: para Rosselini, para Cassavetes, mas também para Lumet (Dominique Rinieri, nº 74), para Schmid (Nadine Tasso, nº 43). *Les Cahiers du Cinéma* preferiram antes o outro pólo, a análise dos espaços esvaziados.

[23] P. A. Sitney descreve e comenta este filme, "Le film structurel", em *Cinéma, Théorie, Lectures* ("Esta intuição do espaço e, implicitamente, do cinema como potencialidade, é um axioma do filme estrutural. 0 cômodo é sempre o lugar do puro possível...", p. 342).

acontecimento pelo telefone. Um fantasma da moça, em sobre-impressão negativa, duplica a cena, enquanto a *zoom* prossegue até a imagem final do mar sobre a parede agora alcançada. O espaço penetra no mar vazio. Todos os elementos precedentes do espaço qualquer — as sombras, os brancos, as cores, a progressão inexorável, a inexorável redução, a épura, as partes des-conectadas, o conjunto vazio — tudo intervém aqui naquilo que define, segundo Sitney, "o filme estrutural".

Agathe et les Lectures Illimitées, de Marguerite Duras, segue uma estrutura semelhante, conferindo-lhe a necessidade de uma narração, ou melhor, de uma leitura (ler a imagem e não apenas vê-la). Ë como se a câmera partisse do fundo de um grande cômodo vazio abandonado em que os dois personagens serão apenas seus próprios fantasmas, sua sombra. Do lado oposto há a praia vazia para onde dão as janelas. O tempo que a câmera leva para ir do fundo do cômodo até as janelas e a praia, com paradas e retomadas, é o tempo da narração. E a própria narração, a imagem-som, une um tempo de depois a um tempo de antes, remonta de um ao outro: um tempo de depois dos homens, pois a narração relata a história já finda de um casal primordial, e um tempo de antes dos homens, quando nenhuma presença vinha perturbar a praia. De um ao outro, a lenta celebração do afeto, aqui o incesto do irmão e da irmã.

Do afeto à ação:
a imagem-pulsão

1

Quando as qualidades e potências são apreendidas enquanto atualizadas em estados de coisas, em meios geográfica e historicamente determináveis, entramos no campo da imagem-ação. O realismo da imagem-ação se opõe ao idealismo da imagem-afecção. E no entanto, entre os dois, entre a primeiridade e a segundidade, há algo que é como o afeto "degenerado", ou a ação "embrionada". Não é mais imagem-afecção, mas não é ainda lmagem-ação. Como vimos, a primeira desenvolve-se no par Espaços quaisquer-Afetos. A segunda se desenvolverá no par Meios determinados-Comportamentos. Mas, entre as duas, encontramos um par estranho: Mundos originários-Pulsões elementares. Um mundo originário não é um espaço qualquer (embora possa a ele se assemelhar), porque só aparece ao fundo dos meios determinados; mas também não é um meio determinado, que deriva somente do mundo originário. Uma pulsão não é um afeto porque é uma impressão, no sentido mais forte, e não uma expressão; mas ela também não se confunde com os sentimentos ou as emoções que regulam e desregulam um comportamento. Ora, é preciso reconhecer que este novo conjunto não é um simples intermediário, um lugar de passagem, mas que ele possui uma consistência e uma autonomia perfeitas, que fazem até com que a imagem-ação permaneça impotente para representá-lo, e a imagem-afecção impotente para fazê-lo sentir.

Por exemplo, uma casa, um país, uma região. São meios reais de atualização, geográficos e sociais. Mas dir-se-ia que, em sua totalidade ou parte, eles comunicam de dentro com mundos originários. O mundo originário pode ser marcado pela artificialidade do cenário (um principado de opereta, uma floresta ou um pântano de estúdios) bem como pela autenticidade de uma zona preservada (um deserto verdadeiro, uma floresta virgem). Podemos reconhecê-lo por seu caráter informe: é puro fundo, ou melhor, um sem-fundo feito de matérias não-formadas, esboços

ou pedaços, atravessado por funções não-formais, atos ou dinamismos enérgicos que não remetem nem mesmo a sujeitos constituídos. Nele os personagens se acham como animais: o homem mundano é ave de rapina, o amante é um bode, o pobre, uma hiena. Não que eles tenham a forma ou o comportamento destes, mas seus atos precedem qualquer diferenciação entre o homem e o animal. São bichos humanos. E a pulsão não passa disto: é a energia que se apodera de pedaços no mundo originário. Pulsões e pedaços são estritamente correlativos. Evidentemente, às pulsões não falta inteligência: têm até uma inteligência diabólica que faz com que cada uma escolha a sua parte, espere seu momento, suspenda seu gesto e recorra aos esboços de forma sob os quais ela poderá cumprir melhor o seu ato. E ao mundo original também não falta uma lei que lhe dê consistência. É inicialmente o mundo de Empédocles, feito de esboços e de pedaços, cabeças sem pescoço, olhos sem fronte, braços sem espáduas, gestos sem forma. Mas é também o conjunto que reúne tudo, não dentro de uma organização, mas que faz todas as partes convergirem para um imenso campo de lixo ou um pântano, e todas as pulsões para uma grande pulsão de morte. O mundo originário é, portanto, ao mesmo tempo princípio radical e fim absoluto; e, enfim, liga um ao outro, coloca um dentro do outro, de acordo com uma lei que é a da *maior inclinação.* Assim, trata-se de um mundo de uma violência muito especial (sob certos aspectos, é o mal radical); mas tem o mérito de fazer surgir uma imagem originária do tempo, com o começo, o fim e a inclinação, toda a crueldade de Cronos.

É o naturalismo. Este não se opõe ao realismo, mas, ao contrário, acentua seus traços, prolongando-os num surrealismo particular. Em literatura, o naturalismo é essencialmente Zola: é ele quem tem a idéia de duplicar os meios reais pelos mundos originários. Em cada um de seus livros, descreve um meio preciso mas também o esgota e o devolve ao mundo originário — é desta fonte superior que vem sua força de descrição realista. O meio real, atual, é o veículo de um mundo que se define por um princípio radical, um fim absoluto, uma linha de maior inclinação.

E é isto o essencial: ambos não se deixam separar, não se encarnam distintamente. O mundo originário não existe independentemente do meio histórico e geográfico que lhe serve de veículo. É o meio que recebe um princípio, um fim e sobretudo uma inclínação. É por isso que as pulsões são *extraídas* dos comportamentos reais que ocorrem num meio determinado, das paixões, sentimentos e emoções que os homens reais experimentam nesse meio. E os pedaços são *arrancados* aos objetos efetivamente formados no meio. Dir-se-ia que o mundo originário só

aparece quando se sobrecarrega, adensa e prolonga as linhas invisíveis que recortam o real, que desarticulam os comportamentos e os objetos. As ações se superam rumo a atos primordiais que não as compunham, os objetos rumo a pedaços que não os reconstituirão, as pessoas, rumo a energias que não as "organizam". A um só tempo: o mundo originário só existe e opera no fundo de um meio real, e só vale por sua imanência a este meio, cuja violência e crueldade revela; mas, também o meio só se apresenta como real na sua imanência ao mundo originário, tem o estatuto de um meio "derivado" que recebe do mundo original uma temporalidade como destino. É preciso que as ações ou os comportamentos, as pessoas e os objetos ocupem o meio derivado e aí se desenvolvam, enquanto as pulsões e os pedaços povoam o mundo originário que carreia o todo. É por isto que os autores naturalistas merecem a designação nietzscheana de "médlcos da civilização". Eles fazem o diagnóstico da civilização. A imagem naturalista, a imagem-pulsão tem, de fato, dois signos: os sintomas e os ídolos ou fetiches. Os sintomas são a presença das pulsões no mundo derivado, e os ídolos ou fetiches a representação dos pedaços. É o mundo de Cairn. Em suma, o naturalismo remete simultaneamente a quatro coordenadas: mundo originário-meio derivado, pulsões-comportamentos. Imaginem uma obra onde o meio derivado e o mundo originário sejam realmente distintos e bem separados: ainda que eles apresentem todo tipo de correspondência, não se trata de uma obra naturalista.[1]

O naturalismo teve dois grandes criadores no cinema, Stroheim e Buñuel. Neles a invenção dos mundos originários pode surgir sob formas localizadas muito diversas, artificiais ou naturais; em Stroheim, o cume da montanha de *Maridos Cegos, a cabana* de feiticeira de *Esposas Ingênuas,* o palácio de *Minha Rainha,* o pântano do episódio africano do mesmo filme, o deserto no final de *Ouro e Maldição; em* Buñuel, a selva de estúdio em *La Mort dans ce Jardin,* o salão de *O Anjo Exterminador,* o deserto de colunas de *Simeão do Deserto,* os rochedos de *L'Age d'Or.* Mesmo localizado, o mundo originário não deixa de ser o lugar excessivo onde se passa o filme inteiro, isto é, o mundo que se revela no fundo dos meios sociais tão vigorosamente descritos. Pois Stroheim e Buñuel são

---

[1] Por exemplo, *Pocilga,* de Pasolini, separa o mundo originário antropofágico e o meio derivado do chiqueiro em duas partes bem distintas: uma obra desta não é naturalista (e Pasolini detestava o naturalismo, do qual ele tinha propositalmente uma concepção muito banal). Em contrapartida pode acontecer, tanto no domínio do cinema como em outros domínios, que o mundo originário constitua por si mesmo o meio derivado supostamente real: é o caso dos filmes pré-históricos, como *La Guerre du Feu,* de Annaud, e de muitos filmes de terror ou de ficção científica. Tais filmes pertencem ao naturalismo. Em literatura, foi Rosny o primogênito, o autor de *La Guerre du Feu,* que abriu o naturalismo na dupla direção do romance pré-histórico e do romance de ficção científica.

realistas: jamais se descreveu o meio com tanta violência ou crueldade, com sua dupla repartição social, "pobres-ricos", "gente de bem-gente ruim". Mas, justamente, o que confere tal força a sua descrição é a maneira pela qual eles reportam os traços a um mundo originário que ruge no fundo de todos os meios, que persiste sob eles. Este mundo não existe independentemente dos meios determinadas mas, inversamente, os faz existir com caracteristicas e traços que vêm mais de cima, ou melhor, de um fundo ainda mais terrível. O mundo originário é um princípio de mundo mas também um fim de mundo, e a inclinação irresistível de um para o outro: é ele que carreia o meio e que também faz dele um meio fechado, absolutamente enclausurado, ou então que o entreabre para uma esperança incerta. O depósito de lixo onde o cadáver será atirado, eis a imagem comum de *Esposas Ingênuas e Los Olvidados.* Os meios estão sempre brotando do ou regressando ao mundo originário: e mal emergem, como esboços já condenados, já confundidos, para voltar mais definitivamente para lá, caso não recebam a salvação, salvação que só pode advir desta volta a origem. Ê o pântano do episódio de *Minha Rainha e,* principalmente o cine-romance *Poto-foto,* onde os amantes pendurados, atados face a face, esperam a ascensão dos crocodilos: "Aqui, (...) a latitude é zero. Aqui, (...) não há tradição, não há precedente. Aqui, (...) cada um age de acordo com o impulso do momento (...) e faz o que Poto-Poto o leva a fazer (...) Poto-Poto é nossa única lei (...). E é também nosso carrasco. (...) Estamos todos condenados à morte".[2] A latitude zero é também o lugar primordial de *O Anjo Exterminador,* que se encarnava inicialmente no salão burguês misteriosamente fechado, e depois, mal ele se reabre, é restabelecido na catedral, onde os sobreviventes estão novamente reunidos. E o lugar primordial de *O Charme Discreto da Burguesia,* que se reconstitui em todos os lugares derivados sucessivos para impedir o acontecimento que aí se espera. Já era a matriz de *L Age d'Or,* que escandia todos os estágios da humanidade e os reabsorvia mal emergiam.

Com o naturalismo o tempo faz uma aparição muito forte na imagem cinematográfica. Mitry tem razão ao afirmar que *Ouro e Maldição é* o primeiro filme que atesta uma "duração psicológica", como evolução ou ontogênese dos personagens. E, em Buñuel, o tempo não se faz menos presente, embora mais como filogênese, periodização das idades do

---

[2] Stroheim, *Poto-Poto,* Ed. de la Fontaine, p. 132. Sabe-se que Stroheim publicou três cine-romances — maîs que roteiros e algo de diferente de romances propriamente ditos — para pelo menos compensar a impossibilidade em que foi colocado de filmar: *Poto-Poto* parece o desenvolvimento autônomo daquilo que deveria ser a continuação de *Minha Rainha,* continuação africana que Stroheim tinha começado (é a "décima primeira" bobina de *Queen Kelly).*

homem (não só explicitamente em *L'Age d'Or, mas em Via Láctea,* que recorre a todos os períodos perturbando-lhes a ordem.[3] No entanto, em primeiro lugar, o tempo naturalista parece atingido por uma maldição consubstancial. Com efeito, pode-se dizer de Stroheim o que Thibaudet já dizia de Flaubert: para ela a duração é menos o que se faz do que o que se desfaz e se precipita ao se desfazer. Portanto, ela não é separável de uma entropia, de uma degradação. E é até por esta via que Stroheim acerta suas contas com o expressionismo. Como já observamos, o que ele partilha com o expressionismo é um manejo das luzes e das trevas que o torna equivalente a Lang ou a Murnau. Mas nestes, o tempo só existia em relação a luz e à sombra, de modo que a degradação de um personagem limitava-se a exprimir uma precipitação nas trevas, uma queda num buraco negro (como A *Última Gargalhada,* de Murnau, mas também *A Caixa de Pandora,* de Pabst, e até *O Anjo Azul,* de Sternberg, no seu exercício de imitação expressionista). Enquanto em Stroheim dá-se o inverso: ele sempre regulou as luzes e as sombras em função dos estágios de uma degradação que o fascinava, ele subordina a luz a um tempo concebido como entropia.

Em Buñuel, o fenômeno da degradação também assume a mesma autonomia, talvez até mais, pois é uma degradação que se estende explicitamente a espécie humana. *O Anjo Exterminador afirma uma* regressão pelo menos igual à de *Ouro e Maldição.* No entanto, a diferença entre Stroheim e Buñuel serla que em Buñuel a degradação é concebida não tanto como entropia acelerada, mas mais como repetição precipitadora, eterno retorno. O mundo originário impõe, portanto, aos meios que nele se sucedem não examente uma inclinação, e sim uma curvatura ou um ciclo. É verdade que uni ciclo, ao contrário de uma descida, não pode ser inteiramente "mau": como em Empédocles, ele faz o Bem e o Mal, o Amor e o Ódio se alternarem; e, de fato, o apaixonado, o homem de bem, e mesmo o homem santo ganham em Buñuel uma importância que não têm em Stroheim. Mas, sob certos aspectos, isto permanece secundário, pois, segundo Buñuel, a amante e o amante, o homem santo em pessoa são tão nocivos quanto o perverso e o degenerado *(Nazarin).* Tempo da entropia ou tempo do eterno retorno, nos dois casos o tempo encontra sua fonte no mundo originário que lhe confere o papel de um destino inexpiável. Enrolado no mundo originário, que é como o começo e o fim do tempo, o tempo se desenrola nos meios derivados. É quase um neoplatonismo do tempo. E é sem dúvida uma das grandezas do naturalismo no cinema, ter-se aproximado tanto de uma

[3] Reportar-nos-emos à análise destes dois filmes por Maurice Drouzy, *Luis Buñuel, Architecture du Rêve,* ed. Lherminier.

imagem-tempo. O que o impedia, no entanto, de atingir o tempo por si mesmo, como forma pura, era a sua obrigação de mantê-lo subordinado as coordenadas naturalistas, de colocá-lo na dependência da pulsão. Em conseqüência, o naturalismo só podia captar do tempo efeitos negativos, usura, degradação, desgaste, destruição, perda ou simplesmente esquecimento.[4] (Veremos que quando o cinema afrontar diretamente a forma do tempo só poderá construir a sua imagem rompendo com a preocupação naturalista do mundo originário e das pulsões.)

Com efeito, o essencial do naturalismo está na ímagem-pulsão. Esta compreende o tempo, mas unicamente como destino da pulsão e devir de seu objeto. Um primeiro aspecto diz respeito a natureza das pulsões. Pois se elas são "elementares" ou "brutas", no sentido de que remetem a mundos originários, podem assumir figuras muito complexas, estranhas e insólitas em relação aos meios derivados onde emergem. É claro que, com freqüência, elas são relativamente simples, como a pulsão de fome, as pulsões alimentares, as pulsões sexuais, ou mesmo a pulsão de ouro em *Ouro e Maldição.* Mas já são inseparáveis dos comportamentos perversos que produzem e animam, canibalísticos, sadomasoquistas, necrofílicos, etc. Buñuel enriquecerá o inventário ao levar em conta as pulsões e perversões propriamente espirituais, ainda mais complexas. E não há limites nestas vias biopsíquicas. Marco Ferreri é, sem dúvida, um dos raros autores recentes que herdaram uma autêntica inspiração naturalista e uma arte de evocar um mundo originário no seio de meios realistas (como o imenso cadáver de King-Kong no *campus* do conjunto habitacional, ou o museu-teatro de *Ciao Maschio).* Neles Ferreri planta estranhas pulsões, como a pulsão maternal do macho em *Ciao Maschio,* ou *até a* irresistível pulsão de encher um balão em *Break Up.*

O segundo aspecto é o objeto da pulsão, isto é, o pedaço, que ao mesmo tempo pertence ao mundo originário e é arrancado do objeto real do meio derivado. O objeto da pulsão é sempre o "objeto parcial" ou o fetiche, quarto de carne, pedaço cru, dejeto, calcinha de mulher, sapato. Enquanto fetiche sexual, o sapato dá lugar a um confronto Stroheim-Buñuel, particularmente em *The Merry Widow,* de um, e *Diário de uma Camareira,* do outro. Tanto que a imagempulsão é, sem dúvida, o único caso em que o primeiro plano torna-se efetivamente objeto parcial; mas

---

[4] O esquecimento intervém freqüentemente em Buñuel. Um dos exemplos mais marcantes é o final de *Susana, Mulher Diabólica,* onde, para todos os personagens, é como se nada tivesse acontecido. O esquecimento vem, assim, reforçar a impressão de sonho ou de fantasma. Mas parece-nos que ele tem também uma função mais importante, que é a de marcar o fim de um ciclo, após o que tudo pode recomeçar (graças ao esquecimento). Sabatier sublinhava também, em Terence Fisher, a existência de falsos *happy ends,* onde os personagens honestos esquecem todos os horrores pelos quais passaram *(Les classiques du cinéma fantastique,* Balland, p. 144).

não é de forma alguma porque o primeiro plano "é" objeto parcial, é porque o objeto parcial, sendo o objeto da pulsão, torna-se então excepcionalmente primeiro plano. A pulsão é um ato que arranca, dilacera, desarticula. A perversão não é, portanto, o seu desvio, mas sua derivação, isto é, sua expressão normal no meio derivado. É uma relação constante de predador e de presa. O mutilado *é* a presa por excelência porque nele não sabemos mais o que é pedaço, se é a parte que falta ou o resto de seu corpo. Mas ele também é predador, e a insaciabilidade da pulsão, a fome dos pobres são tão dilacerantes quanto a saciedade dos ricos. A rainha de *Minha Rainha* fuça numa caixa de chocolates como um mendigo numa lata de lixo. No naturalismo, o que confere tamanha presença ao mutilado ou ao monstro é o fato de ele ser simultaneamente o objeto deformado de que o ato da pulsão se apossa, e o esboço malformado que serve de sujeito para esse ato.

Em terceiro lugar, a lei ou o destino da pulsão consiste em apossar-se com astúcia, mas violentamente, de tudo que *puder* num dado meio, e, se puder, passar de um meio para um outro. Essa exploração e esse esgotamento dos meios não têm fim. A cada vez, a pulsão escolhe seu pedaço num meio dado e, no entanto, não escolhe, ela toma de qualquer maneira naquilo que o meio lhe apresenta, sob pena de ter de ir mais longe depois. Uma cena de *As Noivas de Drácula,* de Terence Fisher, mostra o vampiro a procura da vítima que escolheu mas que, não a encontrando, contenta-se com uma outra — pois sua pulsão de sangue deve ser saciada. É uma cena importante porque atesta uma evolução no filme de terror, do gótico ao neogótico, do expressionismo ao naturalismo: não nos encontramos mais no elemento do afeto, passamos para o meio das pulsões (de um outro modo, são ainda as pulsões que animarão a belíssima obra de Mario Bava). Em *Esposas Ingênuas,* de Stroheim, o herói sedutor passa da camareira à mulher da sociedade para terminar na mutilada débil — arrastado pela força elementar de uma pulsão predatória que o faz explorar todos os meios e arrancar o que cada um apresenta. O esgotamento total de um meio — mãe, criado, filho e pai — é também o que faz a *Susana, Mulher Diabólica,* de Buñuel.[5] É preciso que a pulsão seja exaustiva. É até mesmo insuficiente afirmar que ela se contenta com

---

[5] É possível ainda aí uma comparação com Pasolini. Porque também o filme *Teorema* mostra um meio familiar literalmente esgotado pela chegada de um personagem exterior. Mas em Pasolini trata-se antes de tudo de um "esgotamento" lógico no sentido, por exemplo, em que uma demonstração esgota o conjunto de casos possíveis da figura. É mesmo esta a originalidade de Pasolini: donde o título *Teorema, e* o papel do personagem exterior como agente sobrenatural ou demonstrador espiritual. Ao contrário, em Buñuel e no naturalismo, o personagem exterior é o representante das pulsões, que procede ao esgotamento físico do meio considerado (assim *Susana, Mulher Diabólica).*

aquilo que um meio lhe oferece ou lhe deixa. Tal contentamento não é uma resignação mas um grande júbilo no qual a pulsão reencontra sua potência de escolha, pois no seu íntimo, ela é desejo de mudar o meio, de buscar um novo meio para explorar, para desarticular, contentando-se tanto mais com o que este meio apresentar, quanto mais baixo, repugnante e nojento ele for. Os júbilos da pulsão não são medidos pelo afeto, isto é, pelas qualidades intrínsecas do objeto possível.

É que o mundo originário sempre compreende uma coexistência e uma sucessão de meios reais distintos, como se nota claramente em Stroheim, e mais ainda em Buñuel. E, sem dúvida, aqui é preciso distinguir a situação dos ricos e dos pobres, dos senhores e dos criados. É menos fácil para um criado pobre explorar e esgotar um meio rico do que para um rlco, verdadeiro ou falso, penetrar num meio inferior, dos pobres, para aí fazer as suas presas. No entanto, é preciso desconfiar da evidência. E se Stroheim retém principalmente a evolução do rico no seu próprio meio e sua descida nos *bas-fonds,* Buñuel (como em seguida Losey) considera o fenômeno inverso, talvez mais aterrorizante porque mais sutil, mais insidioso, mais próximo da hiena e do abutre que sabem esperar — a invasão do pobre ou do criado, sua investida no meio rico, e sua maneira especlal de esgotá-lo: não apenas *Susana,* mas ainda os mendigos e a criada de *Viridiana.* Nos pobres ou nos ricos, as pulsões têm o mesmo objetivo e o mesmo destino: despedaçar, arrancar os pedaços, acumular os dejetos, constituir o grande campo de detritos, e se reunirem todas em uma única e mesma pulsão de morte. Morte, morte, o naturalismo está saturado da pulsão de morte. Ele atinge aqui o seu negror extremo, embora não seja esta a sua última palavra. E antes da última palavra, que não é tão desesperada quanto se poderia esperar, Buñuel ainda acrescenta: não são somente os pobres e os ricos que participam da mesma empresa de degradação, são também os homens de bem e os homens santos. Pois eles também proliferam sobre os dejetos e continuam colados aos pedaços que levam consigo. É por isso que os ciclos de Buñuel constituem uma degradação tão generalizada quanto a entropia de Stroheim. Todo mundo é simultaneamente ave de rapina e parasita. Uma voz diabólica pode dizer ao homem santo Nazareno, cujas boas ações não piram de apressar a degradação do mundo: "és tão inútil quanto eu...", não passas de um parasita. A rica, bela e boa Viridiana só evolui através da consciência que adquire de sua inutilidade e de seu parasitismo inerentes às pulsões do Bem. *Em toda parte uma mesma pulsão do parasitismo.* E o diagnóstico. Também os dois pólos do fetiche, fetiches do Bem e fetiches do Mal, fetiches santos e fetiches do crime ou da sexualidade, se reúnem e se intercambiam — como toda a série dos

Cristos grotescos de Buñuel ou o crucifixo-punhal de *Viridiana.* Poderíamos chamá-los, uns, de relíquias, e os outros, segundo o vocabulário da feitiçaria, de *vult* * ou coisas que enfeitiçam — são os dois aspectos do mesmo sintoma. Até a amante e o amante de *L'Age d'Or* seguem a inclinação do mundo em vez de remontar o seu curso, prendem-se a fetiches que disputam entre si, prevendo cada um o desgaste do tempo sobre o outro, ou o acidente futuro, e já separados. Como afirma Drouzy, é estranho que os surrealistas tenham acreditado ver aí um exemplo de amor louco.[6] É verdade que desde o início Buñuel encontrava-se, em relação ao surrealismo, numa situação quase tão ambígua quanto a de Stroheim com o expressionismo. Buñuel se serve do surrealismo, mas com finalidades completamente diferentes, que são as de um naturalismo todo-poderoso.

2

Entre o naturalismo de Stroheim e o de Buñuel há igualmente grandes diferenças. Na literatura talvez tenha havido algo análogo entre Zola e Huysmans. Este dizia que Zola só imaginava pulsões do corpo, em meios sociais estereotipados em que o homem limitava-se a reencontrar o mundo originário dos bichos. A seu modo, ele aspirava a um naturalismo da alma que reconheceria melhor as construções artificiais da perversão mas talvez, também, o universo sobrenatural da fé. Do mesmo modo, em Buñuel a descoberta de pulsões próprias da alma, tão fortes quanto a fome e a sexualidade, e compondo-se com estas, vai conferir a perversão um papel espiritual que ela não tinha em Stroheim. E, sobretudo, a crítica radical da religião vai abeberar-se nas fontes de uma fé possível, a violenta crítica do cristianismo como instituição vai dar uma chance ao Cristo enquanto pessoa. Não estão errados aqueles que viram na obra de Buñuel uma luta interior com uma pulsão cristã: o perverso e principalmente o Crísto esboçam mais um além que um aquém, e fazem ressoar uma questão que se exprime como a da salvação, mesmo se Buñuel duvida muito de cada um dos meios dessa salvação, revolução, amor, fé.

Não se pode de modo algum prejulgar a evolução que teria tido a obra

---

* Vult, do francês antigo volt, *vout,* "visage", "image" (do latim vultus), que designava a representação de uma pessoa por uma figura de cera, de terra ou de argila usada com o objetivo de produzir sobre ela efeitos mágicos de invocações pronunciadas diante da sua figura ou de agressões que lhe fossem feitas. (N. T.)

[6] Drouzy, *ibid,* pp. 74-75.

de Stroheim.[7] Mas, no conjunto existente, &movimento fundamental é o que o mundo originário impõe aos meios, isto é, uma degradação, um declínio ou uma entropia. Conseqüentemente, a questão da salvação só pode se colocar sob forma de uma reascensão local de entropia, que atestaria uma capacidade do mundo originário em abrir um meio em vez de fechá-lo. Como na célebre cena de amor puríssimo entre as macieiras em flor em *Marcha Nupcial; e a* sua segunda parte, *Lua-de-Mel,* que devia, talvez, evocar o nascimento de uma vida espiritual. Mas vimos que em Buñuel o ciclo ou o eterno retorno substituía a entropia. Ora, por mais que o eterno retorno seja tão catastrófico quanto a entropia, e o ciclo tão degradante em todas as suas partes, eles não deixam de liberar uma potência espiritual de repetição que coloca de modo novo a questão de uma possível salvação. O homem de bem, o homem santo estão tão aprisionados no ciclo quanto o bruto ou o mau. Mas não será a repetição capaz de sair de seu próprio ciclo e de "saltar" para além do bem e do mal? O que nos perde e nos degrada é a repetição, mas é ela também que pode nos salvar e nos fazer sair da outra repetição. Kierkegaard já opunha uma repetição do passado aprisionante, degradante, e uma repetição da fé, voltada para o futuro, e que nos restituía tudo numa potência que não era a potência do Bem mas a do absurdo. Ao eterno retorno como reprodução de um sempre já feito opõe-se o eterno retorno como ressurreição, novo dom do novo, do possível. Mais próximo de Buñuel, Raymond Roussel, autor prezado pelos surrealistas, desenvolvia "cenas" ou representações contadas duas vezes: em *Locus Solus,* oito cadáveres numa janela de vidro reproduzem o acontecimento de sua vida; e Lucius Egroizard, artista e sábio genial que enlouqueceu após o assassinato da filha, repete indefinidamente as circunstâncias do crime, até inventar uma máquina que grava a voz de uma cantora, deforma-a e restitui tão bem a voz da criança morta que tudo lhe é devolvido: filha, felicidade. Vai-se de uma repetição indefinida à repetição como instante decisivo, de uma repetição fechada a uma repetição aberta, de uma repetição que não só fracassa mas faz fracassar a uma repetição que não só dá certo mas

[7] Após *Minha Rainha,* Stroheim ainda fez um filme, seu único fìlme falado, que devia se chamar *Walkind down Broadway, mas* que foi desnaturado e exibido sob o título de *Alô, Beleza, e* com um outro nome de diretor; apoiando-se em testemunhos e documentos, Michel Ciment fez uma análise detalhada a respeito das "cenas" atribuíveis a Stroheim *(Les Conquérants d'un Nouveau Monde,* Gallimard, pp. 78-94). Mas os episódios aparentemente atribuíveis, assim como a sinopse de Stroheim, parecem-se permanecer na linha de sua obra anterior. Os elementos de uma evolução possível apareceriam mais talvez em *Lua-de-Mel, a* continuação de *Marcha Nupcial,* que foi retirada de Stroheim. Na verdade, devia ocorrer neste filme uma conversão espiritual da heroína, que abria indubitavelmente novos domínios para Stroheim. Outros elementos de evolução aparecem nos tine-romances, seja com o mundo africano de *Poto-foto e* o modo como os dois amantes são salvos pelo amor, seja com o mundo cigano de *Paprika e a* morte dos amantes no campo de flores.

recria o modelo, ou o originário.[8] Parece um roteiro de Buñuel. De fato, a má repetição não se produz simplesmente porque o acontecimento fracassa, é ela que faz o acontecimento fracassar, como em *O Discreto Charme da Burguesia,* onde a repetição do almoço prossegue sua empresa de degradação através de todos os meios que ela vai fechando sobre si mesmos (Igreja, exército, diplomacia...). E, em *O Anjo Exterminador, a lei da* má repetição mantém os convidados no cômodo de limites intransponíveis, enquanto a boa repetição parece abolir os limites e abri-los para o mundo.

Em Buñuel, como em Roussel, a má repetição aparece sob a forma da inexatidão ou da imperfeição: a apresentação dos dois mesmos convidados em *O Anjo Exterminador é* calorosa uma vez e, na outra, glacial; ou o brinde do anfitrião ocorre uma vez sob a indiferença e na outra sob a atenção geral. Enquanto a repetição que salva aparece como exata, a única exata: uma vez que a virgem se ofereceu ao Deus-anfitrião, os convidados reencontram exatamente sua primeira posição e se vêem de imediato liberados. Mas a exatidão é um falso critério, no lugar de outra coisa. A repetição do passado é materialmente possível mas impossível espiritualmente, em virtude do Tempo; em contrapartida, a repetição da fé, voltada para o futuro, parece materialmente impossível, mas espiritualmente possível, porque consiste em recomeçar tudo, e em remontar o curso que o ciclo aprisiona, em virtude de um instante criador do tempo. Há, assim, duas repetições que se defrontam, como uma pulsão de morte e uma pulsão de vida? Buñuel nos deixa na maior incerteza, a começar pela distinção ou a confusão das duas repetições. Os convidados do anjo querem comemorar, isto é, repetir a repetição que os salvou, mas por isto mesmo voltam a cair na repetição que os leva à perda: reunidos na igreja para um *Te Deum,* vão se achar novamente prisioneiros, em grau maior e mais intenso, enquanto ruge a revolução. Em *Via Láctea,* o Cristo enquanto pessoa preservou por longo tempo a chance de uma abertura do mundo, através dos meios variados que os dois peregrinos atravessam; mas parece, efetivamente, que tudo volta a se fechar no fim, e que o próprio Cristo é um fechamento, em vez de um horizonte.[9] Para chegar a uma repetição que salve ou transforme a vida, não seria preciso romper com a ordem das pulsões, desfazer os ciclos do tempo, atingir um elemento que seja como um verdadeiro "desejo" ou

---

8 Michel Butor analisa e compara o tema da repetição em Kierkegaard e em Roussel: *Repertoire,* I, Ed. de Minuit.

9 Maurice Drouzy faz a análise dos planos de *Via Láctea em* que o Cristo intervém, e coloca a questão a respeito do modo segundo o qual Buñuel concebe uma liberação possível (pp. 174 e segs.).

como uma escolha capaz de estar sempre recomeçando (como já tínhamos visto para a abstração lírica)?

Buñuel ganhou, mesmo assim, alguma coisa ao fazer da repetição, em vez da entropia, a lei do mundo. *Ele põe a potência da repetição na imagem cinematográfica.* Com isso supera já o mundo das pulsões, vai tocar nas portas do tempo, e liberá-lo da inclinação ou dos ciclos que ainda o submetiam a um conteúdo. Buñuel não se atém aos sintomas e aos fetiches, ele elabora um outro tipo de signo que poderíamos chamar de "cena" e que nos fornece, talvez, uma imagem-tempo direta. É um aspecto de sua obra que reencontraremos mais tarde, pois extrapola o naturalismo. Mas é de dentro que Buñuel supera o naturalismo, sem jamais renunciar a ele.

3

No momento, o que nos interessa não é o modo de deixar os limites do naturalismo, mas antes a maneira segundo a qual certos grandes autores não conseguiram nele entrar, apesar de reiteradas tentativas. É que eles eram obcecados pelo mundo originário das pulsões, mas seu gênio próprio os orientava no entanto para outros problemas. De seu primeiro ao último filme, Visconti, por exemplo, tenta chegar as pulsões brutas e primordiais *(Obsessão e O Inocente).* Mas, excessivamente "aristocrata", não consegue, porque seu verdadeiro tema é outro e diz respeito imediatamente ao tempo. O caso de Renoir é diferente, mas análogo. Renoir se encaminha muitas vezes para as pulsões perversas e brutais (especialmente *Nana, Segredos de Alcova, A Besta Humana),* mas continua infinitamente mais próximo de Maupassant do que do naturalismo. De fato, já em Maupassant o naturalismo não passa de uma fachada: as coisas são vistas como através de uma vidraça, ou como se estivessem na "cena" de um teatro, impedindo a duração de constituir uma substância espessa em vias de degradação; e quando a vidraça se degela, é em benefício de uma água corrente, que também não se concilia com os mundos originários, suas pulsões, seus pedaços e seus esboços. Assim, tudo o que inspira Renoir o desvia desse naturalismo — que não deixa, entretanto, de atormentá-lo.

Enfim, os autores americanos: há alguns, especialmente Fuller, que são profundamente tomados pelo naturalismo e pelo mundo de Caim.[10]

---

[10] Cf. Pierre Domeyne, *Dossiers du Cinéma: "Em* um de seus projetos mais acalentados, *Cairn e Abel,* Fuller pretende justamente contar o nascimento das emoções (a primeira mentira, o primeiro

Mas se não o conseguem, é porque ficam presos no realismo, isto é, na construção de uma pura imagem-ação que deve ser apreendida diretamente na relação exclusiva entre os meios e os comportamentos (um tipo de violência completamente diferente da violência naturalista). É a imagem-ação que recalca a imagem-pulsão, indecente demais por sua brutalidade, sua própria sobriedade e seu irrealismo. Se há ímpetos naturalistas no cinema americano, talvez se encontrem em certos papéis femininos e por intermédio de certas atrizes. Com efeito, no naturalismo a idéia de uma mulher originária é mais fácil de ser assimilada do que todo o resto, inclusive e sobretudo para os americanos. Zola apresentava Nana como "a carne central", "o fermento", "la mouche d'or", no fundo boa moça, mas que corrompe tudo que toca, arrastando numa irresistível degradação que se voltará contra ela própria. Um outro tipo de mulher originária, imperial e atlética, é freqüentemente representado por Ava Gardner: por três vezes a pulsão leva-a irresistivelmente a se unir ao homem morto ou impotente *(Pandora,* de Lewin; *A Condessa Descalça,* de Mankiewicz; *Agora Brilha* o *Sol,* de Henry King). Mas o único autor americano que soube desenvolver, em torno da heroína, todo um mundo originário povoado por pulsões violentas, foi King Vidor: precisamente no período do pós-guerra, quando se afasta de Hollywood e do realismo. É *A Fúria do Desejo,* onde a moça pântanos (Jennifer Jones) executa a sua vingança e acaba de destruir o meio já esgotado da cidade e dos homens, fazendo com que o pântano retorne ao pântano: um dos mais belos pântanos de estúdio que já se construiu. Era também o caso de *Duelo ao Sol, western* naturalista, e de A *Filha de Satanás,* em que os personagens pareciam obedecer "a uma força secreta, ainda não identificável"[11]

O que faz com que a imagem-pulsão seja tão difícil de ser atingida e até mesmo de ser definida ou identificada é que ela está, de certo modo, imprensada entre a imagem-afecção e a imagem-ação. A evolução de Nicholas Ray seria exemplar a respeito. É verdade que sua inspiração foi amiúde qualificada como "lírica": ele pertence a abstração lírica. Seu colorlsmo, que confere as cores o máximo poder absorvente, tanto quanto em Minelli não anula o branco e o preto, mas já os trata como verdadeiras cores. E, nesta perspectiva, as trevas não são um princípio, mas uma

ciúme, etc.), e acrescenta — complemento natural — o nascimento do mal. Este projeto, como a maioria de seus filmes, revela as raízes primitivas da obra de Fuller, cineasta do instinto, da volta às pulsões naturais e elementares, da violência física".

[11] Christian Viviani, "La garce ou le côté pile", *Positif, n°*163, nov. 1974. Este mesmo número contém um artigo de Michel Henry ("Le blé, l'acier et la dynamite"), que analisa este período de Vidor, 1947-1953: ele mostra como a "desmesura" de Vidor muda então de sentido, abandonando os temas da coletividade e da regeneração próprios à imagem-ação do realismo americano. E a oposição, cara a Vidor, entre a *country girl e a city girl* assume um novo aspecto, tornando-se a primeira uma mulher violenta e devoradora, e a segunda fraca e esgotada.

conseqüência que decorre das relações da luz com as cores e com o branco. Até a sombra de Cristo estende-se afugentando as trevas, nos exteriores luminosos de *O Rei dos Reis; e, em Sangue sobre a Neve,* os planos fixos captam um branco lumínoso, que remete as trevas a civilização dos brancos (a versão italiana se intitula *Sombra Branca).* A violência é como que ultrapassada: o que os personagens conquistaram, neste último período de Nicholas Ray, foi o nível de abstração e de serenidade, a determinação espiritual que lhes permite escolher, e escolher necessariamente o lado que lhes permite renovar, recriar incessantemente a mesma escolha, embora aceitando o mundo. O que já buscava o casal de *Johnny Guitar* ou de *Fora das Grades, e* que começavam a obter, o casal de A *Bela do Bas-Fond* acabará conseguindo plenamente: esta recriação de um vínculo escolhido, que de outra forma recairia nas trevas. Sob todos esses aspectos, a abstração lírica surge efetivamente como o elemento puro que Ray nunca deixou de querer atingir: mesmo nos seus primeiros filmes, em que a noite tem tanta importância, a vida noturna tos heróis não passa de uma conseqüência, e o jovem só se refugia na sombra por reação. Em *Cinzas que Queimam, a casa*[*] que abriga a jovem cega e o assassino irresponsável é como o avesso da branca paisagem de neve que uma tenebrosa multidão de linchadores vem escurecer.

No entanto foi preciso uma lenta evolução para que Ray se assenhoreasse desse elemento da abstração lírica.[12] Seus primeiros filmes foram feitos dentro do modelo americano da imagem-ação, que o aproximava de Kazan: a violência do jovem é uma violência agida, uma violência de reação, contra o meio, contra a sociedade, contra o pai, contra a miséria e a injustiça, contra a solidão. O jovem deseja violentamente tornar-se um homem, mas é a própria violência que lhe oferece como única escolha morrer ou continuar criança, tão mais criança quanto mais violento for (é ainda o tema de *Juventude Transviada; mas* aqui, parece que o herói ganhou sua aposta, tornou-se homem em um dia, embora depressa demais para sentir-se apaziguado). Ora, um segundo período, do qual muitos elementos encontravam-se em germe no

---

[*] O título em francês é *La Maison dans l'Ombre* (A casa escura). (N. T.)

[12] Cf. Truchaud, *Nicolas Ray,* Ed. Universitaires. Este livro é uma análise exemplar da evolução de um autor. Truchaud distingue três periodos, que define em relação à violência e em função da concepção de "escolha" que cada um apresenta: 1) nos primeiros filmes a violência juvenil e a escolha contraditória que ela implica; 2) num segundo periodo, que começa já com *Johnny Guitar, a* violência interior instintiva e a alternativa entre uma escolha pelo mal e um esforço para ultrapassar a violência; 3) enfim, a violência ultrapassada dos últimos filmes e a escolha de amor e de aceitação. Truchaud insiste reiteradamente na existência de uma inspiração próxima de Rimbaud em Ray, que queria consagrar-lhe um filme: uma certa relação entre beleza e "convulsão".

primeiro, vai modificar profundamente a imagem da violêncía e da velocidade. Estas deixam de ser uma reação ligada a uma situação, tornam-se internas e naturais no personagem, inatas: dír-se-ia que o revoltado escolheu não exatamente o mal mas "pelo" mal, e que ele atinge uma espécie de beleza por e numa convulsão permanente. Não se trata mais de uma violência agida, mas comprimida, de onde só emergem atos curtos, eficazes e precisos, freqüentemente atrozes, que testemunham um pulsão bruta. Com A *Bela do Bas-Fond, ela* se exprime na vida e na morte do *gangster amigo, mas* também no amor exasperado do casal, na intensidade das danças da mulher. E é principalmente a nova violência de *Jornada Tétrica* que faz deste filme uma obra-prima do naturalismo: o mundo originário, o pântano de Everglades, seus verdes luminosos, seus grandes pássaros brancos, o Homem das pulsões, que quer "atirar bem na cara de Deus", seu bando de "irmãos de Caim", matadores de pássaros. E sua embriaguez responde a tempestade e a trovoada. Mas logo tais imagens devem ser superadas: logo a aposta tem por objeto a saída do pântano, mesmo que se morra, descobrindo a possíbilidade de uma aceitação, de uma reconciliação. Enfim, a violência superada, a serenidade adquirida vão constituir a forma extrema de uma escolha que se escolhe a si própria e que está sempre recomeçando, reunindo num último período todos os elementos da abstração lírica, que o realismo do primeiro e o naturalismo do segundo haviam elaborado lentamente.

É difícil chegar a pureza da imagem-pulsão, e sobretudo nela permanecer, nela encontrar abertura e criatividade suficientes. Chamam-se naturalistas os grandes autores que o conseguiram. Losey (americano, mas tão pouco...) é precisamente o terceiro, como Stroheim e Buñuel. Com efeito, ele inscreve toda a sua obra nas coordenadas naturalistas, renovando-as a sua maneira, tanto quanto seus predecessores. O que aparece inicialmente em Losey é uma violência muito particular, que impregna ou preenche os personagens e que antecede qualquer ação (um ator como Stanley Baker parece dotado dessa violência que o predestina a Losey). É o contrário da violência da ação, realista. Trata-se de uma violência manifesta, antes de entrar em ação. Que não está ligada nem a uma imagem-ação nem à representação de uma cena. É uma violência não só interior ou inata mas *estática, da* qual só se encontra equivalente em Bacon na pintura, quando este evoca uma "emanação" que se desprende de uma personagem imóvel, ou em Jean Genêt em literatura, quando descreve a extraordinária violência que pode residir numa mão

imóvel em repouso.[13] A *Sombra da Forca* apresenta um jovem acusado, a respeito do qual nos dizem que não só é inocente, como afável e afetuoso; e, no entanto, o espectador estremece tanto quanto o próprio personagem, que estremece de violência, que estremece sob a sua própria violência contida.

Em segundo lugar, esta violência originária, esta violência da pulsão vai penetrar inteiramente num meio dado, um meio derivado, que ela esgota literalmente segundo um longo processo de degradação. Nesse sentido, Losey prefere escolher um meio "vitoriano", cidade ou casa vitorianas onde o drama se passa e onde as escadas assumem uma importância essencial na medida que traçam uma *linha de maior inclinação.* A pulsão esquadrinha o meio, e só consegue se saciar apropriando-se daquilo que parece ser vedado a ela, e pertencer por direito a um outro meio, a um nível superior. Donde a perversão em Losey, que consiste ao mesmo tempo nesta propagação da degradação, e na eleição ou na escolha do "pedaço" mais difícil de atingir. *O Criado* testemunha esta investida do empregado sobre o patrão e a casa. É um mundo de predadores. *Cerimônia Secreta* faz justamente com que vários tipos de predadores se defrontem: a fera, os dois gaviões e a hiena humilde, afetuosa e vingadora. *O Mensageiro* multiplica esses processos, pois não só o caseiro se apossa da jovem do castelo, como os dois amantes se apossam do menino, constrangido e fascinado, petrificando-o no seu papel de *go-between,*[*] exercendo sobre ele uma estranha violação que duplica o seu próprio prazer. No mundo das pulsões de Losey, talvez uma das mais importantes seja o "servilismo", erigido ao estado de verdadeira pulsão elementar do homem, patente no empregado, mas latente e explodindo no patrão, nos amantes, na criança (nem *Don Giovanni* escapa).[14] O servilismo é a coisa do patrão tanto quanto do empregado, da mesma maneira que o parasitismo em Buñuel. A degradação é o sintoma desta pulsão de servilismo universal, a qual correspondem, outros tantos fetiches, os espelhos capta-dores e as estátuas que enfeitiçam. Fetiches aparecem até sob a forma inquietante de *vults,* com a cabala de *Monsieur Klein* ou, principalmente, a beladona

---

[13] Francis Bacon, *LArt de l'Impossible,* II, Skira, pp. 30-32; Jean Genêt, *Journal du Voleur,* Gallimard, pp. 14 e segs.

[*] O título original do filme de Losey é *The go-between.* (N. T.)

[14] A propósito de *O Criado,* Losey declara: "Para mim, o filme é apenas um filme sobre a servilidade, servilidade de nossa sociedade, servilidade do senhor, do criado, e servilidade na atitude de todas as espécies de gentes representando classes e situações diferentes (...) É uma sociedade do medo e a reação diante do medo é, na maioria dos casos, não a resistência e o combate, mas a servilidade, e a servilidade é um estado de espírito" *(Présence du Cinéma,* nº 20, março 1964). Cf. também Michel Ciment, *Le Livre de Losey,* Stock, pp. 275 e segs.; e a propósito de *Don Giovanni,* pp. 108 e segs.

de *O Mensageiro.*

Se é verdade que a degradação naturalista passava por uma espécie de entropia em Stroheim, e pelo ciclo ou pela repetição em Buñuel, agora ela recorre a uma outra figura. É o que se poderia chamar, em terceiro lugar, de volta contra si mesmo. Esta noção adquire aqui um sentido simples, próprio a Losey. A violência originária das pulsões é sempre patente, mas grande demais para a ação. Dir-se-ia que não existe ação suficientemente grande para ser adequada a ela no meio derivado. Presa ele próprio da violência da pulsão, o personagem estremece sobre si mesmo, e é nesse sentido que se torna presa, a vítima da sua própria pulsão. Assim, Losey monta armadilhas, que são outros tantos contra-sensos psicológicos a propósito de sua obra. O personagem pode dar a impressão de ser um fraco que compensa sua fraqueza com uma brutalidade aparente, a qual se entrega quando não sabe mais o que fazer, mesmo que logo depois tenha de desmoronar. Este parece ser o caso já em A *Sombra da Forca, e, mais* recentemente, em *La Truite:* nas duas vezes o adulto mata, numa situação de impotência, e desmorona como uma criança. Mas, na verdade, Losey não descreve nenhum mecanismo psicológico, ele inventa uma lógica extrema das pulsões. Falar de masoquismo é irrelevante. Na base há a pulsão, que, por sua natureza, é forte demais para o personagem, seja qual for o seu caráter. Longe de ser uma aparência, esta violência está nele; mas ela não pode acordar, isto é, despertar no meio derivado, sem romper de uma só vez o personagem, ou sem engajá-lo num devir que é o de sua própria degradação e de sua própria morte. Os personagens de Losey não são falsos durões, mas falsos fracos: de saída são condenados pela violência que os habita e que os força a ir até o fim de um meio que a pulsão explora, mesmo que isso lhes custe o seu próprio desaparecimento junto com o meio. Mais ainda do que qualquer outro filme de Losey, *Monsieur Klein é* o exemplo deste devir que monta para nós a armadilha das interpretações psicológicas ou psicanalíticas. O herói é efetivamente esse compacto de violência que sempre reencontramos em Losey (Alain Delon tem essa violência estática necessária ao ator de Losey). Mas o que é próprio de *Monsieur Klein é* que a violência das pulsões que o habitam o arrasta para o mais estranho devir: tomado por um judeu, confundido com um judeu durante a ocupação nazista, ele começa protestando, e põe toda a sua violência sombria numa investigação, através da qual pretende denunciar a injustiça dessa assimilação. Isso não ocorre, porém, em nome do direito ou de uma tomada de consciência de uma injustiça mais fundamental; é unicamente em nome da violência já existente dentro de si que ele vai fazendo passo a passo uma descoberta decisiva: mesmo que fosse judeu, todas as suas pulsões ainda se oporiam a violência derivada de uma ordem

que não é a delas, e sim que é a ordem social de um regime dominante. Tanto que o personagem começa a assumir essa condição de judeu que ele não é, e consente no seu próprio desaparecimento na massa de judeus empurrados para a morte. É exatamente o devir-judeu de um não-judeu.[15] A propósito de *Monsieur Klein* comentou-se muito o papel do duplo e o encaminhamento da investigação. Tais temas parecem-nos secundários e subordinados a imagem-pulsão, isto é, a essa violência estática do personagem cuja única saída no meio derivado é voltar-se contra si mesmo, um devir que o leva ao desaparecimento como a mais perturbadora das assunções.

Haveria em Losey uma salvação, mesmo com tanta ambigüidade quanto em Stroheim e Buñuel? Se há, seria preciso buscá-la entre as mulheres. Parece que o mundo das pulsões e o meio dos sintomas enquadram hermeticamente os homens, entregando-os a uma espécie de jogo homossexual masculino do qual não escapam. Em contrapartida, não há mulher originária no naturalismo de Losey (exceto *Modesty Blaise,* mulher de pulsões e fetiches, que se apresenta, porém, como uma paródia). As mulheres, em Losey, parecem muitas vezes mais adiantadas que o meio, revoltadas contra ele, e fora do mundo originário dos homens, limitando-se a ser ora a sua vítima, ora a sua beneficiária. São elas que traçam uma linha de saída e que conquistam uma liberdade criadora, artística ou simplesmente prática — elas não têm nem vergonha nem culpabilidade nem violência estática que se voltaria contra elas mesmas. É a mulher do escultor de *The Damned, mas é* também *Eva e a* nova Eva que Losey descobre em *La Truite.* Elas saem do naturalismo para atingir a abstração lírica. Essas mulheres adiantadas se parecem um pouco com as de Thomas Hardy, com funções análogas.

Inseparáveis dos meios derivados, os mundos originários de Losey possuem traços particulares, próprios ao seu estilo. São estranhos espaços achatados, muitas vezes pendentes, mas nem sempre, rochosos ou pedregosos, permeados de canais, de galerias, de trincheiras, de túneis, que formam um labirinto horizontal: são o penhasco de *The Damned,* os altiplanos de *No Limiar da Liberdade,* o terraço elevado de *Boom;* porém, num nível inferior, podem ser a cidade morta "quase pré-histórica", a Veneza de *Eva, uma* península que parece uma extremidade do mundo, o Norfolk de *O Mensageiro,* um jardim italiano para *Don*

[15] É também o tema de um dos melhores romances de Arthur Miller, *Focus,* Ed. de Minuit: um americano médio, confundido com um judeu, perseguido pela KKK, abandonado por sua mulher e seus amigos, começa por protestar, tentando provar que é um ariano puro; em seguida toma progressivamente consciência de que estas perseguições não seriam menos odiosas se ele fosse realmente judeu, e acaba se confundindo voluntariamente com o judeu que ele não é. 0 filme de Losey nos parece muito próximo, em espírito, do romance de Miller.

Giovanni, um parque abandonado como aquele em que o herói de *À Sombra da Forca* instalou sua empresa e seu circuito de automóveis, uma simples praça de cascalho como em *O Criado,* um campo de *cricket* (que Losey adora filmar, embora não goste do esporte), um velódromo de inverno com seus túneis em *Monsieur Klein.* O mundo originário é povoado de grutas e de pássaros, mas também de fortalezas, de helicópteros, de esculturas, de estátuas; e não se sabe se seus canais são artificiais ou naturais, lunares. O mundo originário não opõe, portanto, a natureza às construções do homem: ele ígnora essa distinção, que só vale nos meios derivados. Mas, surgindo entre um meio que não acaba nunca de morrer e um outro que não chega a nascer, ele se aproprla tanto dos restos de um quanto dos esboços do outro, para fazer deles os seus "sintomas mórbidos", como diz Gramsci, numa fórmula que serve de epígrafe a *Don Giovanni.* O mundo originário abarca o futurismo e o arcaísmo. Como ao louco senhor do penhasco, a ele pertence tudo o que é ato ou gesto da pulsão. E, de cima para baixo, por caminhos em declive desta vez verticais, ou de fora para dentro, o mundo originário comunica com os meios derivados, simultaneamente como predador que nele escolhe suas presas, e como parasita que precipita a sua degradação. O meio é a casa vitoriana, assim como o mundo originário é a região selvagem que pende sobre ela ou a envolve.

Assim se organizam em Losey as quatro coordenadas próprias do naturalismo. Ele mesmo o mostra claramente a propósito de *The Damned, ao* definir uma dupla "justaposição": de um lado, os penhascos de Portland, "sua paisagem primitiva e suas instalações militares", suas crianças mutantes, radioativas (mundo originário); *mas também* "o abominável estilo vitoriano da pequena estação balneária de Weymmouth" (meio derivado); por outro lado, as grandes figuras de pássaros e de helicópteros e as esculturas (imagens e atos pulsionais); mas também a *gang* das motos cujos guidons são como asas (ações perversas no meio derivado).[16] De filme em filme, as quatro dimensões variam e entram em diversas relações de oposição ou de complementaridade, de acordo com o que Losey quer dizer e mostrar.

---

[16] Citado por Pierre Rissient, ***Losey,*** Ed. Universitaires, pp. 122-123.

A imagem-ação: a grande forma

1

Abordamos agora um campo mais difícil de definir: os meios derivados assumem sua independência e passam a valer por si mesmos. As qualidades e potências já não se expõem em espaços quaisquer, já não povoam mundos originários, e sim atualizam-se diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais. Os afetos e as pulsões só aparecem encarnados em comportamentos, sob a forma de emoções ou de paixões que os regulam e desregulam. É o Realismo. É verdade que há todo tipo de transição possível. Já era uma tendência do expressionismo alemão instalar suas sombras e seus claros-escuros em espaços física e socialmente definidos (Lang, Pabst). Inversamente, um meio determinado pode atualizar uma potência tal que ele próprio vale como um mundo originário ou um espaço qualquer: é o que se vê no lirismo sueco. Ocorre que o realismo se define por seu nível específico. Neste nível, ele não exclui absolutamente a ficção e até o sonho; pode compreender o fantástico, o extraordinário, o heróico e sobretudo o melodrama; pode comportar um exagero e um excesso, mas que lhe são próprios. O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação. É este modelo que consagrou o triunfo universal do cinema americano, a ponto de servir de passaporte para os autores estrangeiros que contribuíram para a sua constituição. O meio atualiza sempre várias qualidades e potências. Nelas ele opera uma síntese global, ele próprio é Ambiência ou o Englobante, enquanto as qualidades e as potências tornaram-se forças no meio. O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação proriamente dita) de modo a responder a situação, ou a modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. Ele deve adquirir um novo modo de ser (habitus) ou elevar seu modo de

ser à altura das exigências do meio e da situação. Daí decorre uma situação modificada ou restaurada, uma nova situação. Tudo é individuado: o meio enquanto este ou aquele espaço-tempo, a situação enquanto determinante e determinada, o personagem coletivo tanto quanto o individual. E, como vimos, de acordo com a classificação das imagens de Peirce, é o reino da "segundidade", lá onde tudo é por si mesmo dois. No meio já podemos distinguir as qualidades-potências e o estado de coisas que as atualiza. A situação, e o personagem ou a ação, são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial. Eis o conjunto da imagem-ação, ou pelo menos sua primeira forma. Ela constitui a representação orgânica, que parece dotada de sopro ou de respiração. Pois ela se dilata pelo lado do meio e se contrai pelo lado da ação. Mais precisamente: ela se dilata ou se contrai de ambos os lados de acordo com os estados da situação e as exigências da ação.

No conjunto, pode-se dizer, no entanto, que há como que duas espirais inversas, uma que se retrai rumo a ação e a outra que se amplia rumo a nova situação: uma forma de porta-ovo ou de ampulheta que apreende ao mesmo tempo o espaço e o tempo. Essa representação orgânica e espiralada tem por fórmula S-A-S 1 (da situação a situação transformada por intermédio da ação). Tal fórmula parece-nos corresponder ao que Burch designava como "grande forma".' A imagem-ação, ou representação orgânica, tem dois pólos, ou melhor, dois signos, um que remete sobretudo ao orgânico e o outro ao ativo ou ao funcional. Chamamos o primeiro synsigno, conformando-nos parcialmente a Peirce: o synsigno é um conjunto de qualidades-potências enquanto atualizadas num meio, num estado de coisas ou num espaço-tempo determinados.2 O segundo,

---

[1] Noel Burch propõe este termo para caracterizar a estrutura de O *Vampiro de Düsseldorf,* de Lang; "Le Travail de Fritz Lang", *in Cinéma, Théorie, Lectures, op. cit.*

[2] Peirce escreve "sinsigno" para insistir sobre a individualidade do estado de coisas. Mas a individualidade do estado de coisas e do agente não deve ser confundida com a singularidade, que já faz parte das qualidades e potências puras. É por isso que preferimos o prefixo "syn", que indica, aliás, conforme a análise de Peirce, que há sempre várias qualidades ou potências atualizadas num estado de coisas. Escrevemos portanto "synsigno". (Para Peirce, um sin-signo — "onde a sílaba *sin* é considerada em função de seu significado de 'uma única vez, como em *singular, simples, em latim semel, etc. — é uma* coisa ou evento existente e real que é um signo". A distinção introduzida por Deleuze é também realçada pelo recurso a um prefixo grego, *syn* — da preposição *sun:* "com", elemento designativo da idéia de reunião no espaço e no tempo. Ao conservarmos em português a grafia *synsigno* procuramos preservar a filiação em relação ao termo de Peirce, apesar de as normas ortográficas vigentes não mais indicarem a diferença etimológica entre *sin e syn.* Para melhor esclarecimento a propósito do *sinsigno,* ver o capítulo "Divisão dos Signos", *in* Charles S. Peirce, *Semiótica,* trad. José Teixeira Coelho Neto, Col. "Estudos", São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977, pp. 46 e segs. N. T.)

gosta-ríamos de chamá-lo binômio, para designar qualquer duelo, isto é, o que é propriamente ativo na imagem-ação. Há binômio assim que o estado de uma força remete a uma força antagônica, e particularmente quando, sendo uma das forças "voluntária" (ou ambas), ela envolve em seu próprio exercício um esforço para prever o exercício da outra força: o agente age em função do que pensa que o outro vai fazer. Os disfarces, as ostentações, as armadilhas são portanto casos de binômios exemplares. Num western, o momento do duelo, quando a rua se esvazia, quando o herói sai e caminha com um porte particularíssimo, esforçando-se para adivinhar onde o outro está e o que vai fazer, é um binômio por excelência.

Por exemplo, Vento e Areia, de Sjöström (seu primeiro filme americano). O vento sopra sem parar sobre a planície. O espaço do vento como afeto é quase um mundo originário naturalista, ou mesmo um espaço qualquer expressionista. Mas também é todo um estado de coisas que atualiza essa potência, combina-a com a da pradaria num espaço determinado — o Arizona: um meio realista. Uma jovem vinda do Sul chega nessa região, a qual não está habituada, e se vê envolvida numa série de duelos, duelo físico com o meio, duelo psicológico com a família hostil que a acolhe, duelo sentimental com o rude cowboy por ela apaixonado, duelo corpoa-corpo com o vendedor de gado que quer violentá-la. Ao matar o comerciante, ela tenta desesperadamente enterrá-lo na areia, mas o vento sempre descobre o cadáver. É o momento em que o meio lhe lança o desafio mais forte, e aquele em que ela chega ao fundo do duelo. Começa então a reconciliação: com o cowboy, que a compreende e ajuda; com o vento, cuja potência ela compreende, ao mesmo tempo que sente emergir um novo modo de ser.

Como se desenvolve este tipo de imagem-ação através de um certo número de grandes gêneros cinematográficos? Em primeiro lugar, o documentário. Toynbee desenvolveu uma filosofia pragmática da história segundo a qual as civilizações foram respostas a desafios lançados pelo meio.[3] Se o caso normal, ou melhor, normativo, era o das comunidades que enfrentam desafios suficientemente grandes, mas não o bastante para absorver todas as capacidades do homem, poder-se-ia conceber dois outros casos: um em que os desafios do meio são tão fortes que o homem só pode respondê-los ou preparar-se para eles investindo todas as suas energias (civilização de sobrevivência); outro onde o meio é tão favorável que o homem pode deixar-se viver (civilização do lazer). Os documentários de Flaherty consideram esses casos e mostram a nobreza destas civilizações extremas. Por isso ele não se abala com a objeção que

lhe fazem de ser rousseauísta, e de ignorar os problemas politicos colocados pelas sociedades primitivas e o papel dos brancos na exploração de tais sociedades. Isto seria introduzir um terceiro, uma terceiridade que não tem nada a ver com as condições fixadas por Flaherty: captar ao vivo um *tête-à-tête* com o meio (etologia em vez de etnologia). *Nanouk,* o *Esquimó* começa mostrando o meio, quando o esquimó aporta com a família. Imenso synsigno do céu opaco e das costas de gelo, onde Nanouk conquista a sua sobrevivência num meio tão hostil: duelo com o gelo para construir o iglu, e sobretudo o célebre duelo com a foca. Temos aí uma grandiosa estrutura SAS[3], ou melhor, SAS, pois a grandeza das ações de Nanouk consiste mais em sobreviver num meio inabalável do que em modificar a situação. Inversamente, *Moana* nos mostrará uma civilização sem desafio da Natureza. Mas, como se o homem só pudesse ser homem através do esforço e da resistência à dor, é preciso que ele supra o meio excessivamente benevolente e invente para si a prova da tatuagem, que o faz aceder a um duelo fundamental consigo mesmo.

Em segundo lugar, o filme psicossocial: em toda a parte realista de sua obra, King Vidor soube estabelecer grandes sínteses globais, que vão da coletividade ao indivíduo e do indivíduo a coletividade. Pode-se chamar de "ética" uma forma deste tipo, que se impõe, aliás, em todos os gêneros, desde que o ethos designe ao mesmo tempo o lugar e o meio, a estadia num meio e o hábito ou o habitus, a maneira de ser. Em vez de excluir o sonho, a forma ética ou realista compreende os dois pólos do sonho americano: de um lado, a idéia de uma comunidade unanimista ou de uma nação-meio, cadinho e fusão de todas as minorias (a gargalhada unânime ao final de A Turba, ou a mesma expressão que se forma no rosto de um amarelo, de um negro, de um branco em No Turbilhão da Metrópole); de outro, a idéia de um chefe, isto é, de um homem dessa nação, que sabe responder aos desafios do meio, bem como as dificuldades de uma situação (Our Daily Bread, An American Romance). Em meio as crises mais graves, esse unanimismo bem dirigido se desloca e só abandona um lugar para se formar de novo em outro — se a cidade o perde, ele passa para as comunidades agrícolas, depois pula "do trigo ao aço", à grande indústria. Mesmo assim, a unanimidade pode ser falsa, e o indivíduo estar entregue a si mesmo. Não era este precisamente o caso de A Turba, onde a cidade era apenas uma comunidade humana artificial e indiferente, e o indivíduo um ser abandonado, sem recursos e sem reações? A figura SAS', em que o indivíduo modifica a situação, tem efetivamente como avesso uma situação SAS, de tal modo que o indivíduo

3 Cf. Toynbee, ***L'Histoire,*** Gallimard.

não sabe mais o que fazer e, na melhor das hipóteses, se encontra de novo na mesma situação: o pesadelo americano de A Turba.

Pode até acontecer de a situação piorar e o indivíduo despencar cada vez mais, numa espiral descendente: SAS". É verdade que o cinema americano prefere apresentar personagens já degradados, como os alcoólatras de Hawks, cuja história será a de uma recuperação. Mas quando mostra o próprio processo de degradação, é evidentemente de modo totalmente diverso que o do expressionismo ou do naturalismo. Não se trata mais de uma queda num buraco negro, nem de uma entropia como inclinação da pulsão (embora King Vi-dor tenha se aproximado deste ponto de vista naturalista). A degradação realista, à americana, vai ser moldada na fôrma meio-comportamento, situação-ação. Ela não exprime uma vocação do afeto ou um destino das pulsões, mas uma patologia do meio e uma perturbação do comportamento. Ela é herdeira de uma tradição literária deslumbrante, de Fitzgerald ou de Jack London: "Beber era um dos modos de existência que eu levava, um hábito dos homens com quem me metia...". A degradação marca um homem que freqüenta meios sem lei, meios de falso unanimismo ou de falsa comunidade, e só pode manter comportamentos falsamente integrados, comportamentos fissurados que não conseguem mais organizar seus próprios segmentos. Este homem é um "perdedor-nato", "ele exagera". É o mundo dos bares em *Farrapo Humano,* de Wilder (apesar do final feliz), é o mundo do bilhar em *Desafio à Corrupção,* de Rosen, e é, sobretudo, o mundo do crime ligado à proibição, que vai constituir o grande gênero do filme *noir.* Sob este aspecto, o filme *noir* descreve vigorosamente o meio, expõe as situações, se comprime em preparação de ação e em ação minutada (por exemplo, o modelo do assalto) e desemboca, enfim, numa nova situação, na maioria das vezes a ordem estabelecida. Mas, justamente, se apesar da potência do seu meio e da eficácia de suas ações, os *gangsters* são perdedores natos, é porque algo corrói uma e outra, invertendo a espiral em seu prejuízo. Por um lado, o "meio" é uma falsa comunidade, na verdade uma selva onde toda aliança é precária e reversível; por outro, os comportamentos, por mais experimentados que sejam, não são verdadeiros *habitus,* respostas verdadeiras a situações, mas comportam uma falha ou fissuras que os desintegram. É a história de *Scarface, Vergonha de uma Nação,* de Hawks, em que todas as fissuras do herói, todas as pequenas falhas que o levavam a exagerar, reúnem-se numa crise abjeta que o leva com a morte da irmã. Ou então, de modo diverso, em *O Segredo das Jóias,* de Huston, a extrema minúcia do doutor e a competência do assassino não resistirão à traição de um comparsa, que libera a pequena fissura erótica no primeiro e a nostalgia da terra

natal no outro, conduzindo ambos ao fracasso e a morte. Será preciso concluir que a sociedade existe à imagem de seus crimes e que todos os meios são patológicos, todos os comportamentos fissurados? Isto seria mais próximo de Lang ou de Pabst. Mas o cinema americano tinha meios para salvar seu sonho, atravessando os pesadelos.

O *western é* o quarto grande gênero e se ancora solidamente num meio. Desde Ince e segundo a fórmula SAS' (veremos que esta não é a única fórmula do *western),* o *meio é a* Ambiência, ou o Englobante. Aqui, a qualidade principal da imagem é o sopro, a respiração. É ela que não só inspira o herói, mas também reúne as coisas em um todo da representação orgânica, contraindo-se e dilatando-se segundo as circunstâncias. Quando a cor se apossa desse mundo, é de acordo com uma gama cromática onde ela se propaga, e onde o saturado ressoa com o lavado (esta cor ambiente será reencontrada nos cenários artificiais de Como *Era Verde o meu Vale,* de Ford). Não só em Ford, mas até em Hawks, o englobante derradeiro é o céu e suas pulsações, que faz um dos personagens de *Rastros de Ódio* dizer: é um grande país, a única coisa ainda maior é o céu... Englobado pelo céu, o meio engloba por sua vez a coletividade. E enquanto representante da coletividade que o herói torna-se capaz de uma ação que o iguala ao meio, e restabelece sua ordem acidentalmente ou periodicamente comprometida: as mediações da comunidade e da *land* são necessárias para constituír um chefe e tornar um indivíduo capaz de uma ação tão grande. Reconhecemos aí o mundo de Ford, com os momentos coletivos intensos (casamento, festa, danças e cantos), a presença constante da *land e a imanência* do céu. Alguns daí inferiram haver em Ford um espaço fechado, sem movimento nem tempo reais.[4] Parece-nos antes que o movimento é real mas que, em vez de se fazer de parte a parte, ou então em relação a um todo cuja mudança traduziria, ele faz-se *dentro* de um englobante cuja respiração exprime. O exterior engloba o ínterior, ambos se comunicam e se avança nos dois sentidos, passando de um ao outro, segundo as imagens de *No Tempo das Diligências,* onde o interior da diligência alterna com a diligência vista do interior. Pode-se ir de um ponto conhecido a um ponto desconhecido, terra prometida como em *Caravana de Bravos:* o essencial continua sendo o englobante que compreende ambos, e que se dilata à medida que se avança com dificuldade e se contrai quando se pára e se descansa. A

---

[4] Segundo Mitry *(Ford,* Ed. Universitaires), Ford é muito mais trágico do que épico, e tende a construir um espaço fechado, sem tempo nem movimento reais: é como uma "idéia de movimento" sugerida por imagens estáticas e lentas. Henri Agel retoma este ponto de vista de acordo com sua alternativa "fechado-aberto", "dîlatado-contraído" *(L'Espace Cinématographique,* Delarge, pp. 50-51, 139-141).

originalidade de Ford é que só o englobante dá a medida do movimento, ou o ritmo orgânico. Aliás, o englobante também é o cadinho das minorias, isto é, aquilo que as reúne, o que revela suas correspondências mesmo quando elas aparentemente se opõem, o que mostra já a sua fusão para o nascimento de uma nação: como os três grupos de perseguidos que se encontram em *Caravana de Bravos,* os mórmons, os artistas ambulantes, os índios.

Enquanto permanecermos nesta primeira aproximação, continuamos numa estrutura SAS que se tornou cósmica ou épica: de fato, o herói torna-se igual ao meio por intermédio da comunidade, e não o modifica, mas restabelece a sua ordem cíclica.[5] No entanto, seria arriscado reservar para Ince e Ford um gênio épico, enquanto outros autores mais recentes teriam concebido o *western* trágico e até romanesco. A aplicação do esquema de Hegel e de Lukács sobre a sucessão desses gêneros aplica-se mal ao *western:* como demonstrou Mitry, desde o início o *western* explora todas as direções, o épico, o trágico, o romanesco, com *cowboys* já nostálgicos, solitários, envelhecendo, ou até perdedores natos, com índios reabilitados.[6] Em toda a sua obra, Ford nunca deixou de apreender a evolução de uma situação que introduz um tempo perfeitamente real. Há certamente uma grande diferença entre o *western e* o que se pode chamar de *neo-western; mas ela* não se explica por uma sucessão de gêneros, nem por uma passagem do fechado ao aberto no espaço. Em Ford, o herói não se contenta em restabelecer a ordem periodicamente ameaçada. A organização do filme, a representação orgânica, não é um círculo, mas uma espiral em que a situação de chegada difere da situação de partida: SAS'. É mais uma forma ética que épica. Em *O Homem que Matou o Facínora,* o bandido é morto e a ordem é restabelecida; mas o *cowboy* que matou sugere que será o futuro senador, aceitando assim a transformação da lei, que deixa de ser a lei tácita épica do Oeste para tornar-se a lei escrita ou romanesca da civilização industrial. O mesmo ocorre em *Terra Bruta,* onde desta vez o xerife renuncia ao cargo e recusa a evolução da cidadezinha.[7] Em ambos os casos, Ford inventa um procedimento muito interessante, que é a imagem modificada: uma imagem é mostrada duas vezes, mas na segunda vez modificada ou

---

[5] Cf. Bernard Dort, *in Le Western,* 10-18: a epopéia (pastoral) se define pela adequação da alma e do mundo, do herói e do meio; mesmo os índios são apenas potências más, mas que colocam em questão o cosmos e sua ordem, do mesmo modo que um cataclismo, fogo ou inundação; e o trabalho do herói não modifica o meio, mas o restabelece, o reconquista, um pouco como se deve reconstruir uma estrada.

[6] Mitry, *Cahiers* du *Cinéma, n°* 19-21, jan.-mar. 1953.

[7] Encontrar-se-á uma análise minuciosa de *Terra Bruta em* Jean Roy, *Pour John Ford,* Ed. du Cerf: ele insiste no caráter "espiróide" do filme, e mostra que esta forma da espiral é freqüente (p. 120). Assim também sua belíssima análise de *Caravana de Bravos,* pp. 56-59.

completada de modo a fazer sentir a diferença entre S e S'. Em *O Homem que Matou o Facínora,* o final mostra a verdadeira morte do bandido e o *cowboy* que atira, enquanto antes víramos a imagem cortada a qual se aterá a versão oficial (é o futuro senador quem matou o bandido). Em *Terra Bruta* mostram-nos a mesma silhueta de xerife, na mesma atitude, mas não mais o mesmo xerife. É verdade que entre os dois, entre S e S', há muita ambigüidade e hipocrisia. O herói de *O Homem que Matou o Facínora faz* questão de se lavar do crime para se tornar senador respeitável, enquanto os jornalistas insistem em manter sua lenda, sem a qual ele não seria nada. E como demonstrou Roy, *Tema Bruta tem* por tema a espiral do dinheiro que, desde o início, mina a comunidade e limitar-se-á a fazer crescer o seu império.

Entretanto, dir-se-ia que em ambos os casos o que conta para Ford é que a comunidade possa ter certas ilusões a respeito de si mesma. Seria a grande diferença entre os meios são e os meios patogênicos. Jack London escreveu belas páginas para mostrar que, afinal, a comunidade alcoólatra não tem ilusões sobre si mesma. Em vez de fazer sonhar, o álcool "recusa-se a deixar sonhar o sonhador", o álcool age como uma "razão pura" que nos convence de que a vida é uma palhaçada, a comunidade uma selva, a vida um desespero (donde o escárnio do alcoólatra). Poder-se-ia dizer o mesmo das comunidades do crime. Em contrapartida, uma comunidade é sã enquanto reinar uma espécie de consenso, que lhe permite iludir-se sobre si mesma, sobre suas razões, seus desejos e suas cobiças, sobre seus valores e seus ideais: ilusões "vitais", ilusões realistas mais verdadeiras que a verdade pura.[8] É este também o ponto de vista de Ford, que desde *O Delador* mostrava a degradação quase expressionista de um traidor delator a partir do momento que não podia mais se iludir. Não se pode, portanto, censurar o sonho americano por ser apenas um sonho: é isso mesmo que ele pretende ser, tirando toda a sua potência do fato de ser um sonho. Tanto para Ford como para Vidor, a sociedade muda e está sempre mudando, mas suas mudanças se dão num Englobante que as encoberta e abençoa com a sã ilusão de continuidade de uma nação.

Afinal, o cinema americano nunca deixou de filmar e refilmar o mesmo filme fundamental, que era Nascimento de uma nação-civilização, cuja primeira versão havia sido feita por Griffith. Ele tem em comum com o cinema soviético a crença numa finalidade da história universal, aqui a eclosão da nação americana, lá o advento do proletariado. Mas nos

---

8 Jack London, *Le Cabaret de la Dernière Chance,* 10-18, pp. 283 e segs. E Ford: "Je Crois au Rêve Américain" (Andrew Siclair, *John Ford,* Ed. France-Empire, p. 124).

americanos a representação orgânica não encontra, evidentemente, desenvolvimento dialético, ela é, sozinha, toda a história, a linhagem germinal da qual cada nação civilizada se destaca como um organismo, cada uma prefigurando a América. Donde o caráter profundamente analógico ou parasita desta concepção de história, tal como a descobrimos em *Intolerência,* de Griffith, que entrelaça quatro períodos, ou na primeira versão de *Os Dez mandamentos,* de Cecil B. De Mille, que faz o paralelo entre dois períodos, dos quais a América é o último. As nações decadentes são organismos doentes, como a Babilônia de Griffth ou a Roma de De Mille. Se a Bíblia é fundamental, é porque os hebreus, e em seguida os cristãos, fundam nações-civilizações sãs que já apresentam os dois traços do sonho americano: ser um cadinho onde se fundem as minorias, ser um fermento que forma chefes capazes de reagir a todas as situações. Inversamente, o Lincoln de Ford recapitula a história bíblica, julgando tão perfeitamente quanto Salomão, garantindo como Moisés a passagem da lei nômade a lei escrita, do *nomos ao logos,* entrando na cidade sobre o jumento, como o Cristo (A *Mocidade de Lincoln).* E se o filme histórico constitui assim um grande gênero do cinema americano, talvez seja porque, nas condições específicas da América, todos os gêneros já eram históricos, fosse qual fosse o seu grau de ficção: o crime com o gangsterismo, a aventura com o *western, tinham* o estatuto de estruturas históricas, patogênicas ou exemplares.

É fácil zombar das concepções históricas de Hollywood. Parece-nos, ao contrário, que elas recolhem os aspectos mais sérios da história vista pelo século XIX. Nietzsche distinguia três desses aspectos, "a história monumental", "a história antiquária" e a "história crítica", ou melhor, ética.[9] O aspecto monumental diz respeito ao englobante físico e humano, o meio natural e arquitetural. Babilônia e sua derrocada em Griffith, os hebreus, o deserto e o mar que se abre, ou então os filisteus, o templo de Dagon e sua destruição por Sansão em Cecil B. De Mille, são imensos synsignos que fazem com que a própria imagem seja monumental. O tratamento pode ser muito diferente, em grandes afrescos em *Os Dez Mandamentos* ou em série de gravuras em *Sansão e Dalila — imagem* permanece sublime e o tempo de Dagon pode desatar nosso riso — é um riso olímpico que se apossa do espectador. De acordo com a análise de Nietzsche, esse aspecto da história favorece os paralelos ou as analogías

[9] Nietzsche, *Considérations Intempestives,* "De l'utilité et des inconvénient des études historiques", §§ 2 e 3. Este texto sobre a hîstória da Alemanha no século XIX nos parece ter guardado um valor atual e integral, e aplicar-se particularmente a toda uma categoria de filmes de história, do peplo italiano ao cinema *americano.* (Este texto encontra-se parcialmente traduzido em *Nietzsche,* Col. "Os Pensadores", Ed. Abril, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Posfácio de Antônio Cândido. N. T.)

de uma civilização com outra: por mais distante que estejam uns dos outros, presume-se que os grandes momentos da humanidade se comunicam pelo ápice, e constituem "uma coleção de efeítos em si" que por isso mesmo podem melhor ainda ser comparados entre si e influenciar ainda mais o espírito do espectador moderno. A históría monumental tende, portanto, naturalmente para o universal, e encontra sua obra-prima em *Intolerância,* porque aí os diferentes períodos não se sucedem simplesmente, mas se alternam segundo uma montagem rítmica extraordinária (Buster Keaton dará sua versão burlesca em *A Antiga e a Modena.* E, de qualquer modo que ela proceda, uma confrontação de períodos continuará sendo o sonho do filme de história monunental, até mesmo em Eisenstein.[10] Tal concepção da história tem, contudo, um grande inconveniente: tratar os fenômenos como efeito em si, separados de qualquer causa. É o que Nietzsche já assinalava, e o que Eisenstein critica no cinema histórico e social americano. Não só as civilizações são consideradas como paralelos, mas também os principais fenômenos de uma mesma civilização, por exemplo, os ricos *e* os pobres, são tratados como "dois fenômenos paralelos independentes", como puros efeítos que se constata, se preciso com pesar, sem no entanto ter uma causa para lhes atribuir. Conseqüentemente, é inevitável que as causas sejam relegadas de um outro lado, e só apareçam sob a forma de duelos individuais, que ora opõem um representante dos pobres a um representante dos ricos, ora um decadente e um homem de futuro, ora um homem justo e um traidor, etc. A força de Eisenstein consiste, portanto, em mostrar que os principais *aspectos técnicos da* montagem amerícana desde Griffith — a montagem alternada paralela que compõe a situação, e a montagem alternada concorrente que conduz ao duelo — remetem e esta concepção histórica social e burguesa. É esta falha capital que Eisenstein pretende sanar reivindicando uma apresentação das verdadeiras causas, que deverá submeter o monumental a uma construção "dialética" (de qualquer modo, a luta de classes em vez de um traidor, de um decadente ou de um vilão.[11]

---

[10] A propósito do projeto de um "tríptico da luta do homem pela água", (Tamerlan — o tsarismo — os colcozes) cf. Eisenstein, *La Non-indifférente Nature,* I, 10-18, p. 325.

[11] Einsenstein, *Film Form,* Meridian Books, p. 235. "Naturalmente a concepção da montagem em Griffith, enquanto montagem antes de tudo paralela, aparece como a reprodução de sua visão dualista do mundo, avançando sobre as duas linhas dos pobres e dos ricos, rumo a uma hipotética reconciliação. Há razões para se pensar que nossa concepção da montagem deveria emergir de um outro modo de entender os fenômenos, fundada numa visão, do mundo ao mesmo temp@ monista e dialética". Isto é igualmente válido para o projeto de história universal. O tríptico de Eisenstein deveria se fundar numa dialética das formações sociais, que Eisenstein compara a um foguete de três estágios: como deveriam ser os três estágios: formação despótica — capitalîsmo — socialismo, compreende-se que o projeto tenha sido detido (Stalin detestando qualquer referência histórica às formações despóticas).

Se a história monumental considera os efeitos em si, e se das causas só retém meros duelos opondo indivíduos, é preciso que a história antiquária se encarregue deles e reconstitua suas formas habituais na época: guerras e confrontos, combates de gladiadores, corridas de biga, torneios de cavalaria, etc. E o antiquário não se contenta com duelos no sentido estrito, ele se estende até a situação exterior e se contrai nos meios de ação e nos costumes íntimos: amplos planejamentos, vestuários, adornos, máquinas, armas ou instrumentos, jóias, objetos pessoais. A orgia faz coexistirem o gigantismo e o intimismo. O antiquário duplica o monumental. Aqui também se ironiza com facilidade a respeito das reconstituições hollywoodianas e do aspeco "novinho" dos acessórios; como no antiquário, o novo é sinal de atualização da época. Os tecidos tornam-se um elemento fundamental do filme histórico, principalmente com a imagem colorida, como em *Sansão e Dalila,* onde a exposição de tecidos pelo mercador e o roubo das trinta túnicas por Sansão constituem dois pontos culminantes em matéria de cor. As máquinas também constituem um ponto alto, seja porque fazem surgir uma nova nação-civilização, seja, ao contrário, porque anunciam o seu declínio ou desaparecimento. Em seu único filme propriamente histórico, *Terra dos Faraós,* Hawks parece ter-se interessado apenas por um momento — todo o final em que o arquiteto é também engenheiro — e construiu para o faraó uma nova máquina extraordinária que combina a areia e a pedra, o escoamento da areia e a descida da pedra, a fim de permitir que a sala fúnebre da pirâmide fosse fechada por dentro de modo absolutamente hermético.

Enfim, é verdade que a concepção monumental e a concepção antiquária da história não se uniriam tão bem sem a imagem ética que as afere e distribui a ambas. Como afirma Cecil B. De Mille, trata-se do Bem e do Mal, com todas as seduções ou os horrores do Mal (os bárbaros, os ímpios, os intolerantes, a orgia, etc.). É preciso que o passado antigo ou recente sofra um processo, seja julgado, para revelar o que faz uma decadência e o que dá origem a um nascimento, quais são os fermentos da decadência e os germes do nascimento, a orgia e o sinal da cruz, o poderio dos ricos e a miséria dos pobres. É preciso que um sólido julgamento ético denuncie a injustiça das "coisas", traga a compaixão, anuncie a nova civilização em marcha — em suma, não pare de redescobrir a América... tanto mais que desde o início se terá renunciado a qualquer exame das causas. O cinema americano contenta-se em invocar o enfraquecimento de uma civilização através do meio, e a intervenção de um traidor na ação. Mas o fabuloso é que, com todos esses limites, ele tenha conseguido propor uma concepção forte e coerente da

histórica universal — monumental, antiquária e ética.[12]

2

Quais são as leis da imagem-ação através de todos esses gêneros? A primeira diz respeito a imagem-ação enquanto representação orgânica no seu conjunto. Ela é estrutural porque os lugares e os momentos são bem definidos em suas oposições e suas complementaridades. Do ponto de vista da situação (S), do ponto de vista do espaço, do quadro e do plano, ela organiza o modo segundo o qual o meio efetiva várias potências, a parte de cada uma delas — os céus de Ford por exemplo —, o conflito ou o acordo entre essas potências, o papel particular da terra, da *land,* que é ao mesmo tempo uma potência entre as outras e o lugar do confronto ou da reconciliação de todas; mas também a maneira como o todo se encurva em torno do grupo, do personagem ou do lar, constituindo um englobante de onde se destacam as forças hostis ou favoráveis, a maneira como os índios surgem no alto de uma colina, no limite entre o céu e a terra... E, do ponto de vista do tempo ou da sucessão dos planos, ela organiza a passagem de S a S', a grande respiração, a alternância entre os momentos de contração e de dilatação, as alternâncias do exterior e do interior, a divisão da situação principal em situações secundárias que são como tantas outras pequenas missões locais dentro da missão global, Sob todos esses aspectos, a representação orgânica é uma espiral de desenvolvimento que comporta cesuras espaciais e temporais. Reencontraremos tal concepção em Eisenstein, embora ele conceba de modo completamente diferente a repartição e a sucessão dos vetores na espiral. Pra Griffith e o cinema americano, a montagem alternada paralela é suficiente para organizar empiricamente o vínculo dos vetores entre si.

A montagem alternada comporta uma outra figura, não mais paralela, mas concorrente ou convergente. É que a passagem de S a S' se dá por intermédio de A, estando a ação decisiva, na maioria das vezes, colocada bem perto de S'. É preciso que o synsigno se contraia num binômio ou duelo, para que as potências que ele atualiza se redistribuam de outra

[12] Para cada grande corrente do cinema histórico seria preciso colocar a mesma questão: qual é a concepção de história implicada? A análise das relações cinema-história já está avançada graças aos trabalhos de Marc Ferro *(Cinéma et Histoire,* Denoël-Gonthier) e aos estudos dos *Cahiers du Cinéma* (n?s 254, 257, 277, 278, especialmente os artigos de Jean Comolli). Mas o problema colocado é mais fundamental que o que colocamos aqui, e diz respeito à relação entre a enunciação e os enunciados históricos, de um lado, a enunciação e as imagens cinematográficas, de outro. Nossa questão não passaria de uma seção desta última.

maneira, se acalmem ou reconheçam o triunfo de uma delas. A segunda lei rege, portanto, a passagem de S a A. Ora, a ação decisiva ou o duelo só podem se dar se, de diversos pontos do englobante, emanarem linhas de ação, desta vez concorrentes, que vão tornar possível o derradeiro confronto individual, a reação modificadora. Essas linhas de ação são o objeto da montagem alternada convergente, segundo figura da montagem em Griffith. Mas talvez a perfeição tenha sido atingida por Lang em *O Vampiro de Düsseldorf* (que preparou precisamente a partida de Lang para a América). Foi analisando a montagem convergente deste filme — na sua diferença em relação aos filmes precedentes de Lang — que Noel Burch propôs a noção de "grande forma". De fato, a situação global é inicialmente bem exposta num espaço-tempo determinado e individuado: o pátio do prédio na cidade, o patamar e a cozinha de um apartamento no prédio, o trajeto do apartamento a escola, os cartazes nas paredes, a excitação das pessoas... Mas neste meio logo se destacam dois pontos, em seguida duas linhas de ação que, convergindo, vão alternar ininterruptamente, com "rimas" constantes de uma a outra, e formar uma tenaz para agarrar o criminoso: a linha policial, e a linha da súcia (temerosa de que o assassino de crianças prejudique suas atividades). Note-se que, em virtude do caráter acentuadamente estrutural da representação orgânica, o lugar do herói negativo ou positivo foi preparado há muito tempo, antes que ele viesse ocupá-lo, antes mesmo que soubéssemos quem vai ocupá-lo: é o caso do désvendamento progressivo do assassino. E só quando a súcia se apoderou dele é que assistimos à verdadeira ação, e conhecemos realmente o assassino. É o duelo de M *com* o tribunal dos bandidos e dos mendigos. Com suas cesuras e suas rimas, a linha dupla nos leva da situação ao duelo, do synsigno ao binômio. E verdade que a representação orgânica conserva sua ambigüidade final, pois quando a polícia vem substituir a súcia e arrancar-lhes o assassino para submetê-lo a um tribunal legal, não se sabe se a situação sairá modificada, restabelecida, purificada do crime, ou se nada mais será como antes, se o crime não será sempre levado a se repetir ("agora é melhor vigiar as meninas..."): S' ou S?

A terceira lei é como o inverso da segunda. Com efeito, se a montagem alternada é absolutamente necessária à passagem da situação à ação, parece que na ação assim contraída, no fundo do duelo, algo é rebelde a qualquer montagem. Poder-se-ia designar esta terceira lei, lei de Bazin, ou da "montagem proibida". André Bazin mostrava que, se duas ações independentes que concorrem para a produção de um efeito são sujeitas a uma montagem, há necessariamente no efeito produzido um momento em que dois termos se defrontam face a face, e devem ser

apreendidos numa simultaneidade irredutível, sem que se possa recorrer nem a uma montagem nem mesmo a um campo-contracampo. Bazin citava *O Circo,* de Chaplin: todas as trucagens são permitidas, mas é preciso que Carlitos entre na jaula do leão e esteja com ele num mesmo plano. É também preciso que Nanouk e a foca se defrontem num mesmo plano.[13] Esta lei do binômio não diz mais respeito a SS' nem a SA, mas a A por si próprio.

O duelo não é, aliás, um momento único e localizado da imagem-ação. Ele baliza as linhas de ação, marcando sempre simultaneidade necessárias. A passagem da situação à ação é acompanhada, portanto, por duelos que se encaixam uns nos outros. O binômio é um polinômio. Mesmo no *western,* que apresenta o duelo em seu estado mais puro, é difícil circunscrevê-lo, em última instância. O duelo é o do *cowboy* com o bandido e o índio? Ou com a mulher, com o amigo, com o novo homem que vai suplantá-lo (como em *O Homem que Matou o Facínora)?* Em *O Vampiro de Düsseldorf,* o verdadeiro duelo é entre M e a polícia ou a sociedade, ou entre M e a súcia que não quer saber dele? Ele poderia, finalmente, ser exterior ao filme, embora interior ao cinema. Na cena do tribunal, a súcia, os bandidos e mendigos fazem prevalecer os direítos do crime-habitus ou comportamento, do crime enquanto organização racional, e acusam M de agir por paixão. Ao que M responde que é isto que o inocenta: ele não pode fazer diferente, ele só age por pulsão ou afeto — e justamente neste momento, e apenas neste momento, o ator interpreta de modo expressionista. Finalmente, o verdadeiro duelo em *O Vampiro de Düsseldorf* não seria entre o próprio Lang e o expressionismo? É o seu adeus ao expressionismo, é a sua entrada no realismo, que será confirmada pelo *Testamento do Dr. Mabuse* (no ponto em que Mabuse se apaga em benefício de uma fria organização realista).

Mas se há, assim, todo um encaixe de duelos, é em virtude de uma quinta lei: entre o englobante e o herói, o meio e o comportamento que o modificará, a situação e a ação, há necessariamente um *forte hiato* que só pode ser preenchido progressivamente, ao longo do filme. Pode-se imaginar uma situação que se converteria em duelo instantaneamente, mas isto seria "burlesco": em uma pequena obra-prima *(The Fatal Glass of Beer),* Fields abre em intervalos regulares a porta de sua cabana no extremo Norte, exclamando: "Está um tempo de não deixar nem um cachorro do lado de fora", e recebe imediatamente na cara duas bolas de neve anônimas. Mas normalmente há um longo caminho do meio até o derradeiro duelo. É que o herói não está imediatamente maduro para a

[13] Bazin, Qu *´est-ce que le Cinéma?,* Ed. du Cerf, p. 59.

ação; como Hamlet, a ação a ser feita é grande demais para ele. Não que seja fraco: ao contrário, ele é igual ao englobante, mas só potencialmente. E preciso que sua grandeza e sua potência se atualizem. É preciso que renuncie ao seu retiro e a sua paz interior, ou então que reencontre as forças que a situação lhe retirou, ou ainda que espere o momento favorável em que receberá o apoio necessário de uma comunidade e de uma equipe. Com efeito, o herói precisa de um povo, de um grupo fundamental que o consagre, mas também de um grupo ocasional que o auxilie, mais heterogêneo e mais restrito. Ele deve enfrentar tanto as falhas e as traições de um, quanto as esquivas do outro. São variáveis que encontramos também no *wes- tern,* no filme histórico. Até em Eisenstein, o que a crítica soviética não apreciará é o caráter hamletiano de *Ivã, o Terrível:* os dois grandes momentos de dúvida que ele atravessa como duas cesuras do filme: e também a sua natureza aristocrática, que faz com que o povo não possa ser para ele um grupo fundamental, mas apenas grupo ocasional que lhe serve de instrumento. E preciso, em geral, que o herói passe por momentos de impotência, interiores ou exteriores. O que funda a intensidade de *Sansão e Dalila,* de Cecil B. de Mille, são as imagens que mostram Sansão cego e virando a mó, depois coberto de correntes e empurrado para dentro do templo, andando as cegas, pulando sob a dentada das mandíbulas dos felinos atiçados por anões grotescos; enfim, uma vez reencontrada a sua potência, fazendo deslizar sobre o pedestal a enorme coluna do templo, numa imagem que "rima" com a de sua extrema impotência, quando fazia girar a mó que rangia. Inversamente, as mandíbulas de felino que mordem Sansão impotente rimam com a mandíbula do jumento, que o poderoso Sansão utilizava no início para derrear seus agressores. Em suma, há toda uma progressão espácio-temporal que se confunde com o processo de atualização, e através da qual o herói torna-se "capaz" da ação; e sua potência se iguala a do englobante. Às vezes assiste-se até a uma substituição entre dois personagens, de tal modo que um deixa de ser capaz a medida que o próprio estado de coisas evolui, enquanto o outro torna-se capaz: de Moisés a Josué. Ford aprecia esta estrutura dualista, que indica ainda um binômio: o homem da lei que toma o lugar do homem do Oeste em *O Homem que Matou o Facínora;* ou, *em As Vinhas da Ira, a mãe* matriarcal da família agrícola que deixa de "enxergar bem" à medida que o grupo se decompõe, enquanto o filho começa a ver com clareza à medida que compreende o sentido e o alcance do novo combate. De todos esses pontos de vista, a representação orgânica é comandada por esta última lei de desenvolvimento: é *necessário um grande hiato entre a situação e a ação por vir, mas tal hiato existe apenas*

para ser preenchido, através de um processo marcado por cesuras, que surgem como regressões e progressões.

3

A imagem-ação inspira um cinema de comportamento (behaviorismo), pois o comportamento é uma ação que passa de uma situação a outra, que responde a uma situação para tentar modificá-la ou instaurar uma outra situação. Merleau-Ponty via nesta ascensão do comportamento um sinal comum ao romance moderno, à psicologia moderna e ao espírito do cinema.[14] Mas dentro desta perspectiva é preciso um elo sensório-motor muito forte, é preciso que o comportamento seja realmente estruturado. A grande representação orgânica, SAS', não deve apenas ser composta, mas engendrada: é preciso, por um lado, que a situação impregne profunda e continuamente o personagem, e, por outro, que o personagem impregnado exploda em ação, em intervalos descontínuos. É a fórmula da violência realista, completamente diferente da violência naturalista. A estrutura é um ovo: um pólo vegetal ou vegetativo (a impregnação) e um pólo animal (o *acting-out).* Sabe-se que, neste sentido, a imagem-ação encontrou sua sistematização no Actors' Studio e no cinema de Kazan. Foi aí que um esquema sensório-motor se apoderou da imagem, e que um elemento genético tende a se destacar. Desde o início, as regras do Actors' Studio não valem apenas para a interpretação do ator, mas também para a concepção e o desenrolar do filme, seus enquadramentos, suas decupagens, sua montagem. Deve-se concluir de um ao outro a interpretação do ator realista da natureza realista do filme, e vice-versa. Ora, não basta dizer que o ator nunca é neutro, e que ele está sempre atuando. Quando não explode, ele se impregna, e nunca fica tranqüilo. Para o ator como para o personagem, a neurose de base é a histeria. O pólo vegetativo está, de fato, tão em movimento no mesmo lugar quanto o pólo animal em deslocamento violento. A impregnação esponjosa tem tanta intensidade quanto o *acting out tem* extensão brusca. É por isso mesmo que a representação estrutural e genética da imagem-ação fornece uma fórmula cujas aplicações são propriamente infinitas. Kazan aconselhava que os personagens em conflito fossem levados a comer juntos: a absorção comum tornará a explosão dos duelos ainda mais forte. Considere-se um filme recente que aplica o Método ou o Sistema:

---

[14] Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens,* Nagel, "Le cinéma et la nouvelle psycologie". *(In* Ismail Xavier (org.), *A Experiência do Cinema,* trad. de José Lino Grunewald, Edições Graal/ EMBRAFILME, 1983. N. T.)

Georgia, de Arthur Penn. Uma cena mostra um almoço que reúne o pai miliardário da jovem e o noivo imigrante proletário; vê-se a tensão da situação interiorizar-se nos protagonistas; em seguida o pai diz "não estou acostumado a dar o que me pertence", e tais palavras já são como uma explosão que modifica a situação, pois introduzem o novo elemento de uma relação incestuosa do pai com a filha. Mais tarde, por ocasião da recepção de noivado, o pai, quase imperceptível, em *flou* atrás de uma janela-balcão, parece impregnar-se da situação como uma planta venenosa; só uma criança o nota e espera; e o pai precipita-se para fora, mata a filha e fere gravemente o noivo, modificando ainda a situação neste *acting-out* animal.

É como a diferenciação da vida segundo Bergson: a planta ou o vegetal se atribui a tarefa de armazenar o explosivo no mesmo lugar, enquanto o animal incumbiu-se de fazê-lo explodir, em movimentos bruscos.[15] Talvez seja esta a originalidade de Fuller — ter levado tal diferenciação ao máximo, mesmo que tenha de proceder por trancos e quebrar os encadeamentos. O filme de guerra se presta a isso, de um lado com suas esperas intermináveis e suas impregnações de atmosfera, de outro com suas explosões brutais e seus *acting out.* No limite, Fuller encontrará as figuras de sua violência nos loucos vegetativos que se sustêm como plantas no corredor de *Shock Corridor, e* no cão racista de *White Dog* que explode em atos de ataque. É verdade que os próprios loucos têm suas detonações imprevisíveis, e que o cão teve sua longa impregnação misteriosa. "Expliquei ao ca horro que ele era um ator..." Mas Fuller também sabe explicar isso às plantas. Nele o que conta é esta extrema dissociação que redobra cada um dos dois lados da violência, e que as vezes opera uma inversão dos pólos: então, é a situação que atinge um naturalismo sombrio.

Kazan também sabe dissociar os pólos, e *Boneca de Carne é* um dos mais belos filmes vegetativos, exprimindo ao mesmo tempo a vida venenosa e vagarosa do Sul e a existência vegetal da moça do berço. Mas o que interessa Kazan, e que determina a evolução de sua obra, é o encadeamento das impregnações e das explosões, de modo a obter uma estruturação contínua em vez de uma estrutura de dois pólos. O formato alongado do cinemascope reforça esta tendência. É bem a ortodoxia do Actors' Studio: uma grande "missão global", SAS', divide-se em "missões locais", sucessivas e contínuas (s1 al, s2 a2 s3...). Em *América, América, cada* seqüência tem sua geografia, sua sociologia, sua psicologia, sua tonalidade, sua situação que depende da ação precedente e que vai

[15] Bergson, *EC,* cap. II.

suscitar uma nova ação, arrastando por sua vez o herói para a situação seguinte, sempre por impregnação e explosão, até a explosão final (beijar o cais de Nova Iorque). Pilhado, prostituído, assassino, noivo, traidor, o herói atravessa estas seqüências que são, todas elas, englobadas pela grande missão presente em toda parte — escapar da Anatólia (S) para chegar a Nova Iorque (S'). E o englobante, a grande missão, santifica ou pelo menos absolve o herói por tudo que ele teve de fazer lá e aqui: desonrado por fora, ele salvou sua honra íntima, a pureza de seu coração e o futuro de sua familia. Não que ele encontre a paz. É o mundo de Cairn, o signo de Cairn— que não conhece a paz, mas faz coincidir numa neurose histérica a inocência e a culpabilidade, a vergonha e a honra: o que é e permanece abjeção nesta ou naquela situação local é também o heroísmo exigido pela grande situação global, o preço que se deve pagar. *Sindicato de Ladrões* desenvolve abundantemente esta teologia: se não traio os outros, traio a mim mesmo e a justiça. Ê preciso passar por muitas situações sujas impregnantes e por muitas explosões vergonhosas, para entrever através delas o sinal que nos leva e a detonação que nos salva ou nos perdoa. É *Vidas Amargas* que constitui o grande filme bíblico, a história de Cairn e da traição que obcecava também, de maneiras diferentes, Nicholas Ray e Samuel Fuller.[16] Este tema esteve sempre

(16) -

presente no cinema americano e na sua concepção da História, santa e profana. Mas com Caim realista, ele torna-se agora o essencial. O que é curioso com Kazan é o modo como o sonho americano e a imagem-ação se acentuam juntos. O sonho americano se afirma cada vez mais como um sonho, nada mais que um sonho contradito pelos fatos, mas Kazan extrai dele uma comoção cuja potência é ainda maior, pois ele engloba agora ações como a traição e a delação (aquelas mesmas que, segundo Ford, o sonho tinha por função excluir). E é precisamente depois da guerra, no próprio momento em que o sonho americano desmorona, e em que a imagem-ação, como veremos, entra numa crise definitiva, é nesse

[16] Sobre todos esses pontos que dizem respeito a Kazan (ao mesmo tempo os problemas estéticos tar-nos-emos às análises de Roger Tailleur, *Kazan,* Seghers. Vimos como o cinema americano, e particularmente o filme histórico, atribuíram uma grande importância ao tema do traidor. Mas no pós-guerra e com o macartismo, ele assume uma importância ainda maior. Em Fuller encontra-se um tratamento original deste tema do traidor: cf. Jacques Lourcelles, "Theme du traître e du héros", *Presence du Cinema, n.* ° 20, março 1964.de estruturação e os problemas pessoais de delação que rearm sobre a obra), repor

momento que o sonho encontra sua forma mais impregnaste, e a ação, seu esquema mais violento, mais explosivo. E a agonia do cinema de ação, mesmo se por muito tempo se continua a fazer filmes desse tipo.

Este cinema de comportamento não se contenta com um esquema sensório-motor simples, do tipo arco reflexo mesmo condicionado. Trata-se de um behaviorismo muito mais complexo, que leva em conta essencialmente fatores internos.[17] Com efeito, o que deve aparecer exteriormente é o que se passa no interior do personagem, no cruzamento da situação que o impregna com a ação que ele vai fazer detonar. Essa é a regra do Actors' Studio: *só* o *interior conta,* mas este interior não está para além nem escondido, ele confunde-se com o elemento genético do comportamento, que deve ser mostrado. Não se trata de um aperfeiçoamento da ação, é a condi-cão absolutamente necessária para o desenvolvimento da imagem-ação. Com efeito, a imagem realista nunca esquece que, por definição, apresenta situações fictícias e ações simuladas: não estamos "realmente" numa situação de urgência, e não se mata nem se bebe "verdadeiramente". É apenas teatro ou cinema... Os grandes atores realistas são perfeitamente conscientes disto, e o Actors' Studio lhes propõe um método. Por um lado, é preciso estabelecer um contato sensorial com objetos atinentes a situação: contato até imaginário com uma matéria, com um copo, certo tipo de copo, ou então um tecido, uma roupa, um instrumento, um chiclete. Por outro lado, é preciso que o objeto desperte uma memória afetiva, que ele reatualize uma emoção que não é necessariamente idêntica, mas análoga àquela mobilizada pelo papel.[18] Manejar um objeto atinente, despertar uma emoção correspondente a situação: é através desse vínculo interno entre o objeto e a emoção que se dará o encadeamento exterior entre a situação fictícia e a ação simulada. O Actors' Studio não incita o ator a identificar-se com seu papel: mais do que um outro método qualquer, o que o caracteriza é inclusive a operação inversa, através da qual espera-se que o ator realista identifique o papel com determinados elementos internos que possui e seleciona em si próprio.

Mas o elemento interno não é apenas uma formação do ator, aparece na imagem (donde a agitação constante do ator). Ele é, em si próprio e diretamente, elemento de comportamento, formação sensório-motora. Ele

---

[17] A propósito do desenvolvimento de uma psicologia behaviorista que levava cada vez mais em conta fatores internos do comportantento, cf. Tilquin, *Le Behaviorisme,* Vrin.

[18] A propósito do interior, do contato e da memória afetiva, cf. Stanislavski, *La Formation de I Acteur,* Payot; Lee Strasberg, *Le Travail* à *l Actors' Studio,* Gallimard, pp 96-142. A propósito do Actors' Studio e de seus desdobramentos, Odette Asian, *L'Acteur au* XX^ème *Siècle,* Seghers, pp. 258 e segs.

regula a impregnação sobre a explosão e a explosão sobre a impregnação. O par formado pelo objeto e pela emoção surgirá, portanto, na imagem-ação como seu signo genético. O objeto será apreendido em todas as suas virtualidades (utilizado, vendido, comprado, trocado, quebrado, abarcado, rejeitado...), ao mesmo tempo que as emoções correspondentes serão atualizadas: por exemplo, em *América, América, a faca* dada pela avó, os sapatos abandonados, o fez e o chapéu que valem como S e S'... Há em todos esses casos um par emoção-objeto que pertence somente ao realismo, embora, a seu modo, seja equivalente ao par pulsão e fetiche, ou ao par afeto e rosto. Não que o cinema de comportamento evite necessariamente o primeiro plano (Tailleur analisa uma belíssima imagem de *Boneca de Carne, em* que o homem "entra" literalmente no primeiro plano da jovem, sua mão aventurando-se pelo rosto dela, seus lábios tocando-lhe os cabelos[19]). Mesmo assim, o manejo emocional de um objeto, um ato de emoção em relação a um objeto, podem ter mais efeito que um primeiro plano na imagem-ação. Numa situação de *Sindicato de Ladrões em* que a mulher tem um comportamento ambivalente, e em que o homem se sente tímido e culpado, este apanha a luva que ela deixou cair, guarda-a, brinca com *ela e finalmente enfia nela* sua mão.[20] É como um signo genético ou embrionário para a imagem-ação, que poderíamos chamar de *vestígio* (objeto emocional) e que funciona já como um "símbolo" no campo do comportamento. Ele reúne ao mesmo tempo, e de modo estranho, o inconsciente do ator, a culpabilidade pessoal do autor, a histeria da imagem — como a mão queimada, por exemplo, a impressão que está sempre surgindo nos filmes de Dmytrick. Em sua definição mais global, o vestígio é o vínculo interno, embora visível, entre situação impregnante e ação explosiva.

[19] Tailleur, p. 94.
[20] Através de perguntas colocadas a Kazan, Michel Ciment ressalta bem este tipo de imagem que tende a substituir o primeiro plano: *Kazan par Kazan,* Stock, pp. 74 e segs.

A imagem-ação: a pequena forma

1

E preciso considerar agora um outro aspecto completamente diferente da imagem-ação. Se a imagem-ação sempre reúne "dois", em todos os níveis, é normal que ela mesma tenha dois aspectos diferentes. A grande forma SAS' ia da situação a ação, que modificava a situação. Mas há uma outra forma que vai, ao contrário, da ação a situação, rumo a uma nova ação: ASA'. Desta vez é a ação que desvenda a situação, uma parte ou um aspecto da situação, que desencadeia por sua vez uma nova ação. A ação avança as cegas, e a situação se desvenda na escuridão ou na ambigüidade. De ação em ação, a situação surgirá pouco a pouco, variará, e finalmente se esclarecerá ou conservará seu mistério. Chamávamos de grande forma a imagem-ação que ia da situação como englobante (synsigno) a ação como duelo (binômio). Por comodidade chamaremos pequena forma a imagem-ação que vai de uma ação, de um comportamento ou de um *habitus a uma* situação parcialmente desvendada. É um esquema sensório-motor invertido. Uma representação desse teor não é mais global, e sim local. Ela não é mais uma espiral, e sim elíptica. Não é mais estrutural, e sim circunstancial. Não é mais ética, e sim comédica (dizemos "comédica" porque esta representação dá lugar a um comédia, embora não seja necessariamente cômica e possa ser dramática). O signo de composição desta nova imagem é o índice.

Tal imagem-ação parece ter tomado consciência de si particularmente em *Casamento ou Luxo* — o filme do qual Chaplin foi autor sem ser ator — ou, então, em toda a obra de Lubitsch. Mesmo nos contentando com uma análise superficial, percebe-se que há duas espécies ou dois pólos de índice. Num primeiro caso, uma ação (ou um equivalente de ação, um simples gesto) desvenda uma situação que não é dada. Conclui-se, portanto, a situação a partir da ação, por inferência imediata ou por raciocínio relativamente complexo. Já que a situação não é dada por si mesma, o índice é aqui índice de falta, implica um buraco na narração e

corresponde ao primeiro sentido da palavra "elipse". Por exemplo, em *Casamento ou Luxo,* Chaplin insistia sobre o vazio de um ano que nada vinha preencher, mas que podíamos concluir a partir do novo comportamento e do traje da heroína, que se tornara amante de um homem rico. Inclusive, os rostos não só não tinham um valor expressivo ou afetivo autônomo, como também não forneciam nem a mera indicação do que se prolongava no extracampo: eles funcionavam realmente como índices de uma situação global: como a célebre imagem do trem que só vemos chegando através das luzes que passam sobre o rosto da mulher, ou como as imagens eróticas das quais os assistentes nos dão apenas a inferência. Os exemplos são mais incisivos ainda quando o índice envolve um raciocínio, por mais rápido que seja: assim, "uma camareira abre uma cômoda e um colarinho de homem cai acidentalmente no chão, o que revela a ligação de Edna".[1] Em Lubitsch encontramos constantemente estes raciocínios rápidos introduzidos na própria imagem, que funciona então como índice. Em *Sócios no Amor, filme* que conserva toda a sua audácia, tão logo a heroína reivindica naturalmente ou com simplicidade o direito de viver e de coabitar com dois amantes, um dos dois vê o outro de *smoking* de manhãzinha na casa da amada comum: deste índice ele conclui (e o' espectador ao mesmo tempo) que seu amigo passou a noite com a moça. O índice consiste, portanto, no seguinte: um dos personagens se encontra "excessivamente" vestido, bem vestido demais com um traje a rigor — para não ter passado a noite numa situação muito íntima que não foi mostrada. É uma imagem-raciocínio.

Há um segundo tipo de índice, mais complexo, índice de equivocidade, que corresponde ao segundo sentido da palavra "elipse" (geométrico). Em *Casamento ou Luxo,* muitos índices do primeiro tipo levam a pensar que a heroína não está muito ligada a seu apaixonado (ele tem estranhos sorrisinhos). Em contrapartida, com seu amante rico ela tem uma relação mais equívoca, que faz com que o espectador se pergunte o tempo todo: ela está ligada a ele pela fortuna, pelo luxo e por uma certa cumplicidade, ou ela o ama com um amor muito mais compreensivo e profundo? A pergunta é a mesma em A *Oitava Esposa de Barba Azul,* de Lubitsch. Nesses casos, o que nos faz hesitar é um mundo de detalhes, um outro tipo de índices; e não por causa de algo que falte ou que não é dado, mas em virtude de uma equivocidade que pertence plenamente ao índice (como a cena do colar atirado e apanhado em *Casamento ou Luxo).* É

---

[1] Charles Chaplin, *Histoire de ma Vie,* Laffont (reportar-nos-emos ao dossiê sobre *Casamento ou Luxo, in Cinématographe, nº* 64, jan. 1981: particularmente o artigo de Jean Tédesco, contemporâneo do filme, e a análise de Jacques Fieschi. (Este filme, cujo título original é *A Woman of Paris, é* também conhecido por A *Opinião Pública.* N. T.)

como se uma ação, um comportamento, encobrisse uma pequena diferença que basta no entanto para remetê-lo simultaneamente a duas situações inteiramente distintas, completamente afastadas. Ou então é como se duas ações, dois gestos, fossem muito pouco diferentes e no entanto, em sua diferença ínfima, remetessem a duas situações oponíveis ou opostas. As duas situações podem ser de tal ordem que só uma é real e a outra, aparente ou mentirosa; mas ambas também podem ser reais; e, enfim, elas podem se intercambiar tão bem que uma se torna real e a outra aparente, e vice-versa. Alguns desses casos são correntes em qualquer filme: por exemplo, o inocente tomado por culpado (um homem segura uma faca perto de um cadáver será que é porque ele matou, ou será que apenas acaba de retirar a faca?). Os casos mais complexos que acabamos de citar apresentam um interesse maior. Eles permitem que se extraia a lei do novo índice: *uma diferença muito pequena na* ação *ou entre duas ações induz uma distância muito grande entre duas situações.* É uma elipse no segundo sentido da palavra, já que as situações distantes são como um duplo foco. É um índice de equivocidade, ou melhor, de distância, não mais de falta. E pouco importa que uma das situações seja desmentida ou negada, pois ela só o é depois de ter esgotado sua função, e nunca o é bastante para suprimir a equivocidade do índice e a distância entre as situações evocadas. Indubitavelmente, foi ern *Ser ou não Ser* que Lubitsch atingiu um manejo perfeito desses índices complexos. Ora em imagens isoláveis, por exemplo quando um espectador deixa sua cadeira assim que o ator começa seu monólogo: por que já está saturado, ou por que tem encontro com a mulher do ator? Ora para o conjunto de uma intriga que põe em jogo toda a montagem: a pequeníssima diferença no gesto, mas também a enormidade da distância entre duas situações, como no caso de a companhia de atores representar os papéis de alemães diante dos espectadores de uma peça ou, ao contrário, "f azer" os alemães diante de alemães, que teriam então a impressão de representar seu próprio papel. Questão de vida ou de morte: as situações são ainda mais distantes na medida que os personagens sabem que tudo depende de pequeníssimas diferenças no comportamento.

De qualquer maneira, na pequena forma conclui-se da ação a situação ou as situações. Parece que essa forma é, em princípio, menos cara, mais econômica: assim, Chaplin explica que optou pela sombra e a luz do trem refletidos sobre um rosto porque não dispunha de um trem francês de verdade para apresentar diretamente... Tal observação irônica é importante porque coloca um problema geral: a ação dos filmes série **B** ou de orçamento pequeno sobre as invenções de imagens no cinema. Com certeza, limitações econômicas suscitaram inspirações fulgurantes, e

imagens inventadas em condições de economia puderam ter repercussão universal. Haveria muitos exemplos no neo-realismo, na *nouvelle vague,* mas isto é válido para qualquer época, e pode-se muitas vezes considerar a série **B** como um centro ativo de experimentação e de criação. Ocorre que a "pequena forma" não se origina necessariamente, e certamente não encontra sua expressão plena, nos filmes de orçamento reduzido. Ela encontra no cinemascope, na cor, na *mise-en-scène* suntuosa, nos cenários, tantos fatores de expressão quanto a própria grande forma. Se a chamamos de pequena forma é de modo em si inadequado, e apenas para opor as duas fórmulas da imagem-ação: SAS' e ASA', isto é, o grande organismo unívoco que engloba os órgãos e as funções, ou então, ao contrário, as ações e os órgãos que se compõem pouco a pouco numa organização equívoca.

Por conseguinte, pode-se facilmente fazer corresponder às duas fórmulas da imagem-ação os gêneros e os estados de gênero que elas inspiram. O que acabamos de ver é a comédia de costumes, de pequena forma ASA, na medida que se distingue do filme psicossocial de grande forma, SAS. Mas uma distinção ou oposição análogas valem nos mais diversos campos. Voltemos inicialmente ao grande filme histórico SAS, a história monumental e antiquária. A ele opõe-se um tipo de filme não menos histórico, do tipo ASA, que com muita propriedade chamou-se de "filme de época". Neste caso o traje, o vestuário e até o tecido funcionam como comportamento ou *habitus, e* são índices de uma situação que desvendam. Não é absolutamente como num filme histórico, onde, como vimos, os tecidos e as roupas tinham uma grande importância, mas enquanto integrados numa concepção monumental e antiquária. Aqui trata-se de uma concepção modista ou modelista, como se o costureiro, o decorador tivessem tomado o lugar do arquiteto e do antiquário. Tanto quanto na comédia de costumes, no filme de época os *habitus* são inseparáveis do vestuário, as ações inseparáveis do estado dos trajes que constituem a sua forma, e a situação que dela decorre, inseparável dos tecidos e panejamentos. Não é de se espantar que no início de sua obra, em seu período expressionista alemão, Lubitsch tenha feito filmes de época já marcados por seu gênio próprio *(Ana Bolena, Madame du Barry,* e sobre tudo a fantasia oriental *Sumurum:* tecidos, vestuário, estados dos trajes — cuja textura, fosca ou luminosa, ele sabia restituir na imagem — e que funcionavam como índices.[2]

---

[2] Lubitsch dispunha de um conhecimento profissional dos tecidos e da "confecção", tão grande quanto o de Sternberg em matéria de rendas e de "costura". Lotte Eisner, apesar de sua severidade para com os filmes de época de Lubitsch, reconhece que ele traz para o expressionismo e seu gosto pelas profundezas, um elemento novo: os jogos de luz sobre tecidos à superfície da

No campo do documentário a escola inglesa de 1930 opunha-se ao grande documentário-Flaherty. Grierson e Rotha criticavam a indiferença social e política de Flaherty. Em vez de partir de um englobante, de um meio do qual o comportamento dos homens se deduzia "naturalmente", era preciso partir dos comportamentos para deles induzir a situação social, que não era dada como um em-si mas que remetia, ela própria, a lutas e comportamentos sempre em ação ou em transformação. O *habitus atestava, assim, dife*renças de civilização, e diferenças numa mesma civilização. Ia-se, portanto, do comportamento a situação, de modo tal que, de um a outra, houvesse a possibilidade de uma "interpretação criadora da realidade". Este procedimento será retomado em outras condições pelo cinema direto e pelo cinema-verdade.

Há também o filme policial, em sua diferença com o filme de crime. Claro que pode haver policiais no filme de crime, como pode não haver no filme policial. O que distingue os dois tipos é que, na fórmula de crime SAS, vai-se da situação do meio a ações que são duelos, enquanto na fórmula policial ASA vai-se de ações cegas, enquanto índices, a situações obscuras que variam totalmente, ou que soçobram inteiramente em conseqüência de uma variação minúscula do índice. A fórmula do romancista Hammett exprime exatamente este tipo de imagem: "deixar uma chave inglesa na máquina". É o gesto as cegas que vai fazer explodir a situação inteiramente negra, arrancar farrapos de situação. Belíssimos filmes saíram daí: A *Beira do Abismo,* de Hawks, *Relíquia Macabra,* de Huston (esses mesmos autores que também se ilustravam na grande forma do filme de crime). A obra-prima do gênero talvez tenha sido alcançada por Lang, com *Suplício de uma Alma:* no âmbito de uma campanha contra o erro judiciário, o herói fabrica indícios falsos que o acusam de um crime; mas como as provas da fabricação desapareceram, ele acaba sendo preso e condenado; quando está prestes a conseguir seu indulto, durante uma última visita de sua noiva, ele, no entanto, se corta, deixa escapar um indício que a leva a compreender que é culpado e que matou realmente. A fabricação dos indícios falsos era uma maneira de apagar os verdadeiros, mas desembocava, por uma via indireta, na mesma situação que os verdadeiros. Nenhum outro filme entrega-se a tamanha dança de indícios com tamanha mobilidade e convertibilidade das situações distantes opostas.

2

---

imagem. Este será também, mais tarde, um dos sucessos ofuscantes de Murnau no *Tartufo.* Cf. *L Écran Démoniaque,* Encyclopédie du Cinéma, pp. 39-43 e 141.

Finalmente, o *western* coloca o mesmo problema em condições particularmente ricas. Vimos que a grande forma de respiração não se contentava, sem dúvida, com o épico mas, através de suas variedades, preservava um meio englobante, uma situação global que ia suscitar uma ação capaz, por sua vez, de modificar de dentro a situação. Esta grande representação orgânica, em Ford por exemplo, tinha características precisas: ela compreendia um grupo fundamental, ou vários, cada qual bem definido, homogêneo, com seus lugares, seus interiores, seus costumes (como os cinco grupos de *Caravana de Bravos);* compreendia também um grupo casual ou de circunstância, mais heterogêneo, heteróclito, embora funcional. Enfim, *havia um grande hiato entre a situação e a ação a ser empreendida, mas este hiato existia apenas para ser preenchido:* com *efeito,* o herói devia atualizar a potência que o tornaria igual a situação, devia tornar-se capaz da ação e se tornava capaz pouco a pouco, na medida que representava o grupo fundamental "bom", e encontrava a ajuda necessária no grupo casual (o médico, o alcoólatra, a doidivanas de bom coração, etc. revelavam-se eficazes). E já é notável que Hawks se inscreva nesta representação orgânica submetendo-a, porém, a um tratamento tal que ela sai profundamente afetada, deformada. Quando ela se exprime plenamente, como no início de *Rio Vermelho, em* que o casal recortado contra o céu iguala-se a Natureza inteira, a imagem é forte demais para poder durar. E quando dura, é de outro modo, a imagem precisa se liquefazer, o horizonte une-se ao rio — tanto em *Rio Vermelho* quanto em *Rio da Aventura.* Poder-se-ia afirmar que em Hawks a representação orgânica terrestre tende a se esvaziar, só deixando subsistirem funções fluidas quase abstratas que passam para o primeiro plano.

Os lugares, de início, perdem a vida orgânica que os englobava, os permeava e os situava num conjunto: a prisão puramente funcional de *Onde Começa o Inferno nem* precisa mostrar seu prisioneiro; a igreja de *El Dorado é* apenas o testemunho de uma função abandonada; a cidade de *Rio Lobo* reduz-se a uma "épura onde só podem ser lidas funções, cidade exangue condenada pelo peso de um passado". Ao mesmo tempo, o grupo fundamental torna-se muito vago, e a única comunidade ainda bem definida é o grupo casual heteróclito (um alcoólatra, um velho, um rapazinho...): é um grupo funcional que não se funda mais no orgânico; encontra suas motivações numa dívida que deve ser apagada, numa culpa que deve ser redimida, numa descida de degradação que deve ser remontada e encontra suas forças e seus meios mais na invenção de uma máquina engenhosa do que na representação de uma coletividade (a árvore-catapulta de *Rio da Aventura,* os fogos de artifício no final de *Onde*

Começa o Inferno e, fora do *western, a* máquina dos sábios de *Bola de Fogo,* chegando até a grande invenção de *Terra dos Faraós*[3]*).* Ë o puro funcionalismo que, em Hawks, tende a substituir a estrutura do englobante. Já se observou muitas vezes a claustrofobia de certos filmes de Hawks: precisamente *Terra de Faraós,* onde a invenção consiste em trancar por dentro a câmara funerária, mas também *Onde Começa o Inferno,* que foi até chamado de *western no quarto.* Ê que, ao se apagar o englobante, não há mais, como em Ford, comunicação de um interior organicamente situado com um lado de fora que o circunda, que lhe propicia um meio vivo de onde provêm tanto o auxílio quanto as agressões. Aqui, ao contrário, o inesperado, o violento, o acontecimento vêm do interior, enquanto o exterior constitui mais o lugar de ação costumeira ou premeditada, numa curiosa inversão do fora e do dentro.[4] Todo mundo entra e passa, como numa praça pública, pelo cômodo onde o xerife toma banho *(El Dorado).* O meio exterior perde sua curvatura, e assume a figura de uma tangente a partir de um ponto ou de um segmento que funciona como interioridade: o fora e o dentro tornam-se, portanto, exteriores *um ao outro,* entram numa relação puramente linear que torna possível uma permutação funcional dos opostos. Donde o mecanismo constante das inversões em Hawks, que opera claramente, independentemente de um fundo simbólico, mesmo quando elas não se contentam em ter por objeto o fora e o dentro, e, como nas comédias, dizem respeito a todas as relações binárias. Se o fora e o dentro são puras funções, o dentro pode assumir a função do fora; mas também a mulher pode assumir a função do homem na relação de sedução, e o homem, a da mulher *(Levada da Breca, A Noiva era Ele, e* os papéis de mulheres nos *westerns* de Hawks). Os adultos ou os velhos têm funções de crianças, e a criança uma função monstruosa de adulto maduro *(Bola de Fogo, Os Homens Preferem as Louras).* O mesmo mecanismo pode intervir entre o amor e o dinheiro, a linguagem nobre e a gíria... Tais inversões como permutações funcionais constituem, como veremos, verdadeiras *figuras* que asseguram uma transformação da forma.

Hawks entrega-se a uma deformação topológica da grande forma: é por isto que, como diz Rivette, os filmes de Hawks conservam uma grande "respiração", embora ela tenha se tornado fluida, exprimindo mais a continuidade e a permutação das funções que a unidade de uma forma

---

[3] A propósito dos dois pontos precedentes, cf. o artigo de Michel Devilliers, *Cinématographe, nº* 36, março 1978, *in* "Quatre études sur Howard Hawks".

[4] *Positif, n.°* 195, julho 1977: a propósito do tema do dentro e do fora em Kawks, reportar-nos-emos aos artigos de Eyquem, Legrand, Masson e Ciment, e ao de Bourget, que introduz muitas nuanças a respeito desse mesmo tema. Em *Cinématographe,* Emmanuel Descaux e Jacques Fieschi insistem sobre o mecanismo geral das inversões em Hawks.

orgânica.[5] Mas, apesar de sua dívida para com Hawks, o *neo-western caminha numa* outra direção: ele recorre diretamente a "pequena forma", mesmo em cinemascope. A elipse reina e substitui a espiral e suas projeções. Não é mais a lei global ou integral SA (um grande hiato que só existe para ser preenchido), e sim uma lei diferencial AS: a menor diferença possível que só existe para ser aprofundada, para suscitar situações muito distantes ou oponíveis. Em primeiro lugar, os índios não aparecem mais no alto da colina, destacando-se contra o céu, mas brotam das ervas altas das quais não se distinguiam. O índio quase se confunde *com* a rocha atrás da qual espera *(Hombre,* de Martin Ritt), e o *cowboy* tem algo de mineral que o confunde com a paisagem *(O Homem do Oeste,* de Anthony Mann[6]). A violência torna-se o impulso principal, e ganha com isto tanta intensidade quanto instantaneidade: em *Seminole,* de Boetticher, morre-se sob os golpes de um adversário invisível escondido no pântano. Não só o grupo fundamental desapareceu em proveito de grupos casuais cada vez mais heteróclitos e misturados, mas estes, ao se multiplicarem, perderam a clara distinção que ainda tinham em Hawks: os homens num mesmo grupo, e de um grupo a outro, têm tantas relações e alianças tão complexas que mal se distinguem, e suas oposições se deslocam sem cessar (Juramento *de Vingança, Meu Odio Será tua Herança,* de Peckinpah). Entre o perseguidor e o perseguido, mas também entre o branco e o índio, a diferença torna-se cada vez menor: em *O Preço de* um *Homem,* de Mann, por muito tempo o caçador de prêmio e sua presa não parecem homens muito diferentes; e em *O Pequeno Grande Homem,* de Penn, o herói é sempre branco entre os brancos, índio entre os índios, cruzando nos dois sentidos uma fronteira minúscula, por ocasião de ações pouco distintas. É que a ação nunca pode ser determinada por e numa situação prévia; ao contrário, é a situação que decorre da ação, a medida que ela acontece: Boetticher dizia que seus personagens não se definem por uma "causa", mas pelo que fazem para defendê-la. E quando analisava a forma em Anthony Mann, Godard inferia uma fórmula ASA', que opunha a grande forma SAS': a *mise-en-scène* "consistia em descobrir e *ao mesmo tempo* em precisar, enquanto num *western clássico a miseen-scène* consiste em descobrir e *depois* em precisar". Mas se a própria situação depende assim da ação, é preciso que a ação por sua vez seja reportada ao momento de seu surgimento, ao instante, ao segundo, ao menor intervalo como a diferencial que lhe serve de impulso.

---

[5] Jacques Rivette, "Gênie de Howard Hawks", *Cahiers du Cinéma, nº* 23, maio 1953.

[6] A propósito de O *Homem do Oeste,* sobre o vegetal e o mineral, cf. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard,* Belfond, pp. 199-220.

Em segundo lugar, esta lei da pequena diferença só vale na medida que induz situações logicamente muito distantes. Para *O Pequeno Grande Homem,* a situação muda realmente de cabo a rabo se ele é empurrado para o lado dos índios ou para o lado dos brancos. E se o instante é a diferencial da ação, é em cada um destes instantes que a ação pode virar, transformar-se numa situação completamente diferente ou oposta. Nunca se ganha nada. Portanto, as fraquezas, as dúvidas, o medo não têm de modo algum o mesmo sentido que na representação orgânica: não são mais as etapas, mesmo dolorosas, que preenchem o hiato, através das quais o herói se eleva até as exigências da situação global, atualiza sua própria potência e se torna capaz de uma ação tão grande. Pois não há mais nenhuma ação grandiosa, mesmo que o herói tenha conservado extraordinárias qualidades técnicas. No limite ele faz parte desses *losers,* como os que Peckinpah apresenta: "Eles não têm nenhuma fachada, não lhes resta mais nenhuma ilusão; além disso representam a aventura desinteressada, aquela da qual não se tira proveito algum, salvo a pura satisfação de continuar vivendo". Eles nada conservaram do sonho americano, só conservaram a vida, mas a cada instante crítico a situação que sua ação suscita pode voltar-se contra eles, e os fazer perder esta única coisa que lhes restava. Em suma, a imagem-ação tem efetivamente por signo índices, que são ao mesmo tempo índices de falta — pela qual testemunham as elip- 4 ses brutas na narração — e índices de distância ou de equivocidade — pela qual testemunham a possibilidade e a realidade de inversões súbitas de situação.

Não se trata apenas de uma indecisão entre duas situações distantes ou opostas, mas simultâneas. As situações sucessivas, cada uma das quais já é equívoca por si mesma, vão por sua vez formar umas com as outras, e com os instantes críticos que as suscitam, uma linha quebrada de percurso imprevisível, embora necessário e rigoroso. O que é valido tanto para lugares quanto para acontecimentos. Em Peckinpah não há mais um meio, um Oeste, mas Oestes, inclusive Oestes de camelos, Oestes de chineses, isto é, conjuntos de lugares, de homens e de costumes que "mudam e se eliminam" no mesmo filme.[7] Em Mann, e também em Daves, há um "caminho mais curto" que não é a linha reta, mas que reúne ações ou partes, A e A', cada uma guardando sua independência, cada uma sendo um instante crítico heterogêneo, "um presente afiado até a ponta".[8] É como uma corda de nós que se torceria a

---

[7] Benayoun, *Peckinpah,* Dossiers du Cinéma.

[8] Philippe Demonsablon, "Le plus court chemin", *Cahiers du Cinéma, nº* 48, junho 1955, pp. 52-53. Neste rápido texto essencial, o autor analisa *Região do Ódio,* de Mann. Para uma análise mais

cada vez, a cada ação, a cada acontecimento. Ao contrário do *espaço-respiração da* forma orgânica, é portanto um espaço inteiramente diferente que se constitui: um *espaço-ossatura,* com intermediários que faltam, heterogêneos que pulam de um a outro ou se conectam em cheio um ao outro. Não é mais um espaço ambiente, mas um espaço vetorial, um espaço-vetor, com distâncias temporais. Não é mais o traço englobante de um grande contorno, mas o traço quebrado de uma linha de universo, através dos buracos. O vetor é o signo de tal linha. É o signo genético da nova imagem-ação enquanto o índice era o seu signo de composição.

3

Vimos como os gêneros clássicos do cinema podiam ser sumariamente distribuídos de acordo com as duas formas da imagem-ação. Ora, se há um gênero que parece voltado exclusivamente para a pequena forma, a ponto de a ter criado, e de ter servido de condi-cão para a comédia de costumes, esse gênero é o burlesco. É aí que a forma AS encontra o pleno desenvolvimento de sua fórmula: uma diferença muito pequena na ação, ou entre duas ações, que vai fazer valer uma distância infinita entre duas situações, e que só existe para fazer valer esta distância. Tomemos dois exemplos célebres na série dos Carlitos: visto de costas, Carlitos abandonado por sua mulher parece sacudido por soluções, enquanto vemos, assim que ele se volta, que sacode um *shaker* e prepara para si um coquetel. Do mesmo modo, na guerra, Carlitos marca um ponto cada vez que atirou; ocorre, entretanto, que uma vez uma bala inimiga lhe responde, e ele apaga a marca. O importante, o processo burlesco, consiste no seguinte: a ação é filmada pelo ângulo de sua menor diferença em relação a uma outra ação (atirar com fuzil — marcar um ponto) mas desvenda assim a imensidão da distância entre duas situações (jogo de bilhar-guerra). Quando Carlitos agarra-se a uma salsicha pendurada na salsicharia, ele condensa uma analogia que também faz surgir toda a distância que separa um bonde de uma salsicharia. É o que reencontramos na maioria dos desvios de objetos de uso: uma diferença mínima introduzida no objeto induzirá funções oponíveis ou situações opostas. É a potencialidade dos utensílios; e até quando Carlitos se defronta com as máquinas, ele retém delas a idéia de um utensílio desmesurado que se converte automaticamente na situação contrária.

---

ampla de Mann e de Daves a esse respeito, reportar-nos-emos aos textos de Claude-lean Philippe e de Christian Ledieu. *Etudes Cinématographiques, le Western.*

Donde o humanismo de Chaplin, mostrando que basta um "nada" para virar a máquina contra o homem, para fazer dela um instrumento de captura, de imobilização, de frustração, até mesmo de tortura, ao nível das necessidades mais elementares (as duas grandes máquinas de *Tempos Modernos* são confrontadas a simples alimentação do homem, opondo a ela dificuldades inextricáveis). Na série dos Carlitos não nos limitamos a reencontrar, mas, antes, captamos na fonte as leis da pequena forma: a confusão, a identificação com o meio (Carlitos na areia, Carlitos-estátua, Carlitos-árvore, reencarnando a profecia de Macbeth...); a pequena diferença que faz a situação oscilar, como o desdobramento de personalidade de um personagem do qual tudo depende, na *Corrida para* o *Ouro* ou *em Luzes da Cidade;* o instante como momento crítico das situações oponíveis, Carlitos apanhado no instante, indo de um instante ao outro, cada um dos quais exigindo todas as suas forças de improvisação; enfim, a linha do universo que ele assim traça, traço quebrado que já está marcado nas mudanças angulares de seu andar, e que finalmente só junta seus fragmentos e suas direções ao alinhá-los na longa estrada por onde Carlitos, visto de costas, envereda, entre postes e árvores sem folhas, ou então na fronteira que ele segue ziguezagueando, entre a América, onde a polícia o espreita, e o México, onde os bandidos o esperam. É portanto todo o jogo dos índices e dos vetores que constitui o signo da imagem burlesca: a elipse nos seus dois sentidos.

Mas, justamente, a lei do índice, a pequena diferença na ação que faz valer uma distância infinita entre duas situações, parece presente em toda parte no burlesco em geral. Harold Lloyd desenvolve particularmente uma variante que desloca o procedimento, da ímagem-ação a imagem-percepção pura. Uma primeira percepção nos é dada: por exemplo, Harold num carro luxuoso parado; em seguida, surge uma segunda percepção, quando o carro põe-se em movimento, e mostra Harold sobre uma bicicleta de pobre. Ele apenas tinha sido enquadrado através da janela do carro, e a diferença infinitamente pequena entre as duas percepções nos permite perceber ainda mais a distância infinita das situações "rico-pobre". Assim também, numa belíssima cena de *Safety Last: uma* primeira percepção nos mostra um homem sentado curvado, grades, um nó de forca que pende, uma mulher aos prantos, um pastor que exorta, enquanto a segunda percepção revela que se trata apenas de uma despedida numa plataforma de estação onde cada elemento se encontra justificado.

Portanto, se procurarmos definir a originalidade de Chaplin, o que lhe conferiu uma posição incomparável no burlesco, é preciso procurar em

outra parte. É que Chaplin soube escolher os gestos próximos e as situações distantes correspondentes, de modo a fazer emergir ao mesmo tempo de sua relação uma emoção particularmente intensa e um riso, e a redobrar o riso por meio dessa emoção. Se uma pequena diferença na ação induz e faz se alternarem situações muito distantes ou oponiveis, S' e S", uma das duas situações será "realmente" tocante, terrível, trágica (e não apenas por uma ilusão de ótica, como em Harold Lloyd). No exemplo precedente de *Ombros, Armas, a* guerra é que é a situação real e presente, enquanto a partida de bilhar recua até o infinito. E no entanto esta última não recua o bastante para impedir nosso riso; inversamente, nosso riso não impede a emoção diante da imagem de guerra que se impõe se desenvolve, até nas trincheiras inundadas. Em suma, a distância infinita entre S' e S" (a guerra e a partida de bilhar) nos emociona tanto mais quanto a aproximação das duas ações, a pequena diferença na ação, nos faz rir. É porque Chaplin sabe inventar a diferença mínima entre duas ações bem escolhidas que também sabe criar a distância máxima entre as situações correspondentes, uma atingindo a emoção, a outra acedendo ao cômico puro. É um circuito riso-emoção em que um remete à pequena diferença, o outro a grande distância, sem que um apague ou atenue o outro, mas em que ambos se retomam, se relançam. Não cabe falar de um Chaplin trágico. Evidentemente, não cabe dizer que se ri quando se deveria chorar. O gênio de Chaplin é de fazer os dois juntos, de fazer com que riamos quanto mais emocionados estivermos. Em *Luzes da Cidade,* a moça cega e Carlitos não dividem entre si os papéis: na cena dos novelos, entre a ação cega que tende a anular qualquer diferença entre um fio e o outro, e a situação visível que se transforma completamente, se um Carlitos supostamente rico segurasse o novelo ou se um Carlitos miserável perde seu andrajo, são os dois personagens que estão no mesmo circuito, ambos cômicos e comoventes.

Os últimos filmes de Chaplin descobrem ao mesmo tempo o sonoro e matam Carlitos (não só Verdoux volta a ser Carlitos quando vai morrer, mas também ditador que sobe à tribuna confunde-se com um Carlitos subindo ao cadafalso). O mesmo princípio parece adquirir então uma nova potência. Bazin insistia nisso: *O Grande Ditador* não teria sido possível se, na realidade, Hitler não tivesse pegado e roubado o bigode de Carlitos.[9] Entre o barbeirinho judeu e o ditador, a diferença é tão pequena quanto a diferença entre os dois bigodes. E, no entanto, daí resultam duas situações infinitamente distanciadas, tão oponíveis quanto as da vítima e do algoz. Do mesmo modo, em *M. Verdoux é* tão ínfima a diferença entre

[9] Bazin e Rohmer, *Charlie Chaplin,* Ed. du Cerf, pp. 28-32.

os dois aspectos ou comportamentos do mesmo homem, o assassino de mulheres e o marido amante de uma esposa paralítica, que é preciso toda a intuição da esposa para pressentir uma vez que ele "mudou". Como afirma Mireille Latil, não é por impotência, mas em virtude de um grande achado que Chaplin, em ambas as atitudes de Verdoux, "não variou de modo algum a aparência do personagem nem modificou em nada a sua interpretação".[10] Da pequena diferença evanescente emerge, no entanto, uma grande distância das situações opostas, pela qual testemunham as idas e vindas frenéticas entre os domicílios falsos e o lar verdadeiro. Quer Chaplin dizer nesses dois filmes que existe em cada um de nós um Hitler, um assassino virtuais? E que são apenas as situações que nos tornam bons ou maus, vítimas ou algozes, capazes de amar ou de destruir? Independentemente da profundidade ou da banalidade de tais idéias, não me parece que seja este o modo de pensar de Chaplin, salvo muito secundariamente. Pois, o que conta ainda mais que as duas situações opostas do bom e do mau são os *discursos* subjacentes, que se exprimem enquanto tais ao final destes filmes. É até por isso que os filmes vão proceder simultaneamente a uma conquista progressiva do sonoro e a uma eliminação progressiva de Carlitos. Tanto em *O Grande Ditador* quanto em *M. Verdoux,* o que os discursos dizem é que a própria sociedade se coloca na situação de fazer de todo homem de poder um ditador sanguinário, de todo homem de negócios um assassino, literalmente um assassino, porque ela suscita por demais nosso interesse em sermos maus, em vez de engendrar situações em que a liberdade, a humanidade confundir-se-ia com nosso interesse ou nossa razão de ser. E uma idéia próxima de Rousseau, a de um Rousseau cuja análise social era fundamentalmente realista. Percebe-se, então, o que mudou com os últimos filmes de Chaplin. O discurso lhes acrescenta uma dimensão inteiramente nova, e constitui imagens "discursivas".

Não se trata mais apenas de duas situações opostas que parecem surgir de diferenças minúsculas entre ações, entre homens ou no mesmo homem. Trata-se de dois estados da sociedade, de suas sociedades oponíveis, dentre as quais uma faz da pequena diferença entre os homens o instrumento de uma distância infinita de situações (tirania), e a outra faria da pequena diferença entre os homens a variável de uma grande situação comum e comunitária (democracia[11]). Na série muda dos

---

[10] Mireille Latil Le Dantec, "Chaplin ou le poids d'un mythe", *Cinématographe,* n° 35, fev. 1978 ("Verdoux, o impostor, comove a mulher rica, enternecendo-se com a derradeira doença de sua mulher ao contemplar o jardim cheio de rosas de onde, um pouco antes, elevava-se ironicamente a fumaça, vestígio de seu crime. Mas esta ficção conjugal lembra abominavelmente a realidade de seu amor por sua verdadeira mulher e o ambiente florido de sua casa").

[11] Cf. o discurso final de *O Grande Ditador,* do qual uma parte foi publicada por Bazin e Rohmer.

Carlitos, Chaplin só podia atingir este tema através de imagens idílicas ou de sonho (o grande sonho de *Carlitos Policial,* ou *a imagem* idílica em *Tempos Modernos). Mas é* o sonoro, sob a forma do discurso, que vai conferir ao tema uma força realista. Poder-se-ia dizer de Chaplin, a um só tempo, que ele é um dos autores que mais desconfiaram do falado, e que dele fizeram um uso radical, original: Chaplin se serve dele para introduzir no cinema a Figura do discurso, e transformar assim os problemas iniciais da imagem-ação. Donde a importância particular de *O Grande Ditador,* em que o discurso final (seja qual for o seu valor intrínseco) identifica-se com toda a linguagem do homem, representa tudo o que o homem pode dizer em relação à falsa língua do *nonsense* e do terror, do rumor e da fúria, que Chaplin inventa com gênio na boca do tirano. Não faltava nada a pequena forma burlesca; mas em seus últimos filmes, Chaplin a impulsiona até um limite que a faz reencontrar uma grande forma, e que não precisa mais do burlesco, embora conserve a sua potência e os seus signos. Com efeito, é sempre a pequena diferença que vai se aprofundar em duas situações incomensuráveis ou opostas (daí a questão lancinante de *Luzes da Ribalta:* o que é este "nada", esta fissura da idade, esta pequena diferença do desgaste, que faz com que um belo número de palhaço se torne um espetáculo lamentável?). Mas nos últimos filmes, ainda e sobretudo em *Luzes da Ribalta,* as pequenas diferenças entre homens ou em um mesmo homem tornam-se a seu modo estados de vida mesmo os mais degradantes, variações de um impulso vital que o palhaço pode imitar, enquanto as situações oponíveis tornam-se dois estados da sociedade — um impiedoso e contra a vida, e outro, que o palhaço moribundo ainda pode entrever e comunicar à mulher amada. E aí também, em *Luzes da Ribalta,* tudo passa pela introdução do discurso, ao modo shakespeareano, o mais shakespeareano dos três discursos de Chaplin. Chaplin se lembrará disto, quando *Um Rei em Nova Iorque* se lança no discurso de Hamlet, que é como o avesso ou o antípoda da sociedade americana (a democracia tornou-se "reino", visto que a América tornou-se sociedade de propaganda e de polícia).

Ora, a situação de Buster Keaton é muito diversa. O paradoxo de Keaton consiste em inscrever imediatamente o burlesco numa grande forma. Se é verdade que o burlesco pertence essencialmente a pequena forma, há em Keaton algo de incomparável, mesmo com Chaplin, que só conquista a grande forma através da figura do discurso e do apagamento relativo do personagem burlesco. A originalidade profunda de Keaton é ter preenchido a grande forma com um conteúdo burlesco que esta parecia recusar, é ter reconciliado contra toda a verossimilhança o burlesco e a grande forma. O herói é como um ponto minúsculo englobado por um

meio imenso e catastrófico, num espaço de transformação: vastas paisagens cambiantes e estruturas geométricas deformáveis, corredeiras e quedas d'água, grande navio à deriva no mar, cidade varrida pelo ciclone, ponte desmoronando como um paralelogramo que se abate... O olhar de Keaton, tal como o descreve Benayoun, emanando do rosto de frente ou de perfil, ora vê tudo, na posição do periscópio, ora enxerga longe, na posição do vigia.[12] É um olhar feito para grandes espaços interiores e exteriores. Ao mesmo tempo nasce sob nossos próprios olhos um tipo de imagens inesperadas no burlesco. É a abertura de *Our Hospitality,* com a noite, a tempestade, os relâmpagos, o duplo assassinato e a mulher aterrorizada — puro Griffith. É também o ciclone de *Marinheiro por Amor, a asfixia* do escafandrista no fundo do mar em *Marinheiro por Acaso,* o destroçamento do trem em *O General, a* terrível luta de boxe em *Boxe por Amor.* As vezes é particularmente um elemento da imagem: a lâmina do sabre que vem se cravar nas costas de um inimigo em *O General,* ou então a faca que *O Homem das Novidades* faz escorregar para a mão de um manifestante chinês. Consideremos o exemplo da luta de boxe, já que todos os filmes burlescos passaram pelo tema. As lutas de Carlitos correspondem exatamente à lei da pequena diferença: luta-balé ou luta-casal. Mas em *Boxe por Amor* há três combates: uma luta que parece verdadeira, entrevista em sua violência; um treino, tratado de modo burlesco tradicional, Keaton parecendo-se com uma criança que saltita de cócegas, em seguida ameaçada pelo pai-treinador; enfim, o acerto de contas entre Keaton e o campeão, em toda a sua hediondez, com o corpo que estremece, a distorção e a maceração da pele sob os golpes, o ódio que surge no rosto. É uma das maiores críticas ao boxe. Compreende-se melhor uma piada contada por Keaton: ao querer fazer uma inundação, o produtor objeta-lhe que não se pode fazer rir com essas coisas; ele retruca que Chaplin faz rir muito com a guerra de 14; mas o produtor resiste e aceita apenas um ciclone (porque parecia ignorar o número de mortes causadas por ciclones[13]). Este produtor tem uma intuição correta: se Chaplin pode fazer rir com a guerra de 14 é porque, como vimos, ele reporta a situação terrível a uma pequena diferença em si mesma risível. Keaton, ao contrário, se atribui uma cena ou uma situação fora do burlesco, uma imagem-limite, tanto para o ciclone quanto para o combate. Não se trata mais de uma pequena diferença que vai fazer valer situações oponíveis, trata-se de um grande hiato entre a situação dada e a ação cômica esperada (lei da grande

---

[12] Benayoun, *Le Regard de Buster Keaton,* Ed. Herscher.

[13] Citado por David Robinson, "Buster Keaton", ***La Revue du Cinéma,*** nº 234, dez. 1969: a propósito de ***Marinheiro por Amor,*** p. 74.

forma). Como será preenchido o hiato, não só de modo que a ação cômica se produza "de qualquer jeito", mas de maneira que envolva e domine a situação inteira, e coincida com ela? Como para Chaplin, não se dirá que Keaton é trágico. Mas o problema é completamente diferente nos dois autores.

O que é único em Buster Keaton é o modo pelo qual ele eleva diretamente o burlesco até a grande forma. Keaton utiliza no entanto vários procedimentos. O primeiro, é o que David Robinson chama de "gag-trajetória", que mobiliza toda uma arte da montagem rápida: assim, já em *A Antiga e a Moderna,* o herói vestido de romano escapa de uma masmorra, apanha um escudo, sobe correndo uma escada, agarra uma lança, pula num cavalo e, de pé, lança-se por uma janela alta, afasta duas pilastras, faz o teto cair, se apodera da moça, escorrega ao longo da lança e salta numa liteira que passa no mesmo instante. Ou então o herói moderno pula do teto de uma casa para a outra, mas cai, agarra-se a marquise, faz despencar um cano que se solta, e que o projeta dois andares abaixo num corpo de bombeiros, onde desce escorregando pelo poste, e salta atrás do carro de bombeiros que justamente estava de saída. Os outros cômicos burlescos, inclusive Chaplin, apresentam perseguições e corridas extremamente rápidas, com permanência no diverso, mas Buster Keaton talvez seja o único a transformá-las em puras trajetórias contínuas. A mais alta velocidade de trajetória é conseguida em *O Homem das Novidades,* quando a moça telefona ao herói, que se lança através de Nova Iorque, e já se encontra na casa dela quando esta desliga o telefone. Ou então sem montagem, num único plano de *Sherlock Jr.,* quando Keaton passa por um alçapão para o teto do trem, pula de um vagão ao outro, apanha a corrente da caixa de água que podíamos perceber desde o início, é arrastado sobre os trilhos pela torrente de água que ele próprio desencadeia, e desaparece ao longe, enquanto dois homens se aproximam e se deixam inundar. Ou, ainda, obtém-se a gag-trajetória através de uma mudança de plano, ficando o ator imóvel: como na célebre seqüência do sonho de *Sherlock Jr., em* que os cortes fazem o jardim, a rua, o precipício, a duna de areia, o recife partido pelo mar, a extensão nevada se sucederem um ao outro para mostrar de novo o jardim (o que também ocorre com o trajeto através da mudança de cenário em carro imóvel[14]).

[14] Reportar-se-á às análises de David Robinson, geralmente plano por plano: não apenas para *A Antiga e a Moderna e Sherlock Junior, mas para a* grande cena das corredeiras e cachoeiras em *Our Hospitality* (pp. 46-48). Assim também para a posição fixa do personagem com mudança de cenário, e os problemas técnicos de geometria que então se colocam (na ausência do procedimento das transparências): cf. pp. 53-54.

Um outro procedimento poderia se chamar *gag* maquínica. Os biógrafos e comentadores de Keaton sublinharam seu gosto pelas máquinas, e sua afinidade neste particular, não com o surrealismo, mas com o dadaísmo: a máquina-casa, a máquina-barco, a máquina-trem, a máquina-cinema... Máquinas é não ferramentas: há aí, de saída, um aspecto importante de sua diferença em relação a Chaplin, que procede através de ferramentas e opõe a máquina a si mesmo. Mas, em segundo lugar, se Keaton faz das máquinas o seu aliado mais precioso, é porque seu personagem as inventa e faz parte delas, máquinas "sem mãe" ao modo das máquinas de Picabia. Elas podem escapar a seu controle, tornarem-se absurdas ou serem absurdas desde o início, podem complicar o simples: elas servem sempre a uma elevada finalidade secreta, no âmago da arte de Keaton. *One Week,[*] a casa* cujas partes fora montadas fora da ordem e que se torna turbilhonante, *The Scarecrow, em* que a casa sem mãe, e com um único cômodo virtual, complica cada cômodo virtual com um outro, cada mecanismo com um outro, fogão com gramofone, banheira com sofá, cama com órgão: são essas máquinas-casas que fazem de Keaton o arquiteto dadaísta por excelência. Mas, em terceiro lugar, elas próprias nos levam a pergunta: qual é esta finalidade da máquina absurda, esta forma própria do *nonsense em Keaton?* São ao mesmo tempo estruturas geométricas e causalidades físicas. Mas, no conjunto da obra de Keaton, sua particularidade é serem estruturas geométricas com função "minorativa", ou causalidades físicas com função "recorrente".

Em *Marinheiro por Acaso, a* máquina não é apenas o grande paquete propriamente: é o paquete apreendido numa função minorativa em que cada um de seus elementos, destinado a centenas de pessoas, vai ser adaptado a um casal solitário e sem recursos. O limite, a imagem-limite, é portanto o objeto de uma série que se propõe não a transpô-la ou até a negá-la, mas sim a atraí-la, polarizá-la. Qual é o sistema para se cozinhar um ovinho numa enorme panela? Em Keaton a máquina não se define pelo imenso, ela implica o imenso, mas inventando a função minorativa que o transforma, graças a um sistema engenhoso ele próprio maquínico, extraído da massa das roldanas, fios e alavancas.[15] Assim também, em *O General,* não pensamos apenas que a moça, alimentando a caldeira do trem com pedacinhos mínimos de lenha, comporta-se de maneira

---

[*] O título em francês é *La Maison Démontable* (A Casa Demonstável). (N. T.)

[15] Robinson: "Um casal jovem e rico que nunca soube se arranjar sozinho parte à deriva num paquete deserto. As dîficuldades comuns da existência são acrescidas pelo fato de que tudo o que o barco oferece não se destina aos indivíduos, mas a mîlhares de pessoas... Eles devem enfrentar um equipamento doméstico geralmente utilizado por centenas de pessoas" (pp. 54-56).

desastrada e inadequada. E verdade, entretanto, mas ela realiza também o sonho de Keaton: pegar a maior máquina do mundo e fazê-la funcionar com elementos pequeníssimos, convertê-la assim ao uso de cada um, fazer dela coisa de todo mundo. Keaton chega até a passar diretamente da grande máquina real a sua reprodução como brinquedo — por exemplo, ao final de *The Blacksmith. O Vaqueiro* opera minorações bastante diversas, do minúsculo revólver ao bezerrinho encarregado de reunir o imenso rebanho. Esta é a finalidade da própria máquina: ela não compreende apenas suas grandes peças e mecanismos, ela compreende a sua conversão em pequeno, sua conversão ao pequeno, o mecanismo de uma transformação que a torna apropriada a um homem solitário, a um casal perdido, para além das competências e das especializações. Isto *deve* fazer parte da máquina: não estamos certos, a este respeito, de que falte a Keaton uma visão política que, ao contrário, estaria presente em Chaplin. Existem antes duas visões "socialistas" muito diferentes, uma humanista-comunista em Chaplin, a outra maquínica-anarquista em Keaton (um pouco como Illich, que exigirá o direito de uso ou a minoração das grandes máquinas).

Tais minorações só podem se dar através dos processos de causalidade física, que passam por desvios, prolongamentos, vias indiretas, ligações entre heterogêneos, fornecendo ao elemento absurdo indispensável à máquina. Já nos Malec,* *The Higt Sign* propõe um insólito sumário de série causal: uma máquina de atirar em que o herói apóia o pé sobre uma alavanca escondida, de modo que um sistema de fios e roldanas faz cair um osso, que um cachorro quer alcançar puxando uma corda, de modo a fazer tocar a campainha do alvo (basta um gato para desconjuntar a máquina). O que nos faz lembrar os desenhos, também dadaístas, de Rube Goldberg: as pro- digiosas séries causais em que "pôr uma carta no correio", por exemplo, passa por uma longa seqüência de mecanismos disparatados encadeados uns nos outros, a começar por uma bota que chuta uma bola de *rugby* numa bacia e, de engrenagem em engrenagem, acaba desenrolando diante dos olhos do remetente uma tela onde está escrito *You Sap, Mail that Letter.*** Cada elemento da série é concebido de modo a não ter nenhuma função, nenhuma relação com o objetivo, mas as adquire em relação a um outro elemento que também não tem nenhuma função nem relação, etc. É por uma série de desengates que essas causalidades operam: próximas das de Keaton, certas máquinas de Tinguély enfiam umas nas outra várias estruturas, cada uma comportando um elemento que não é funcional, mas que se torna funcional na estrutura

---

* *Les Malecs:* denominação que recebem na França os fîlmes curtos de Buster Keaton. (N. T.)

* Em inglês, no original *(Seu bobo, ponha aquela carta no correio).* (N. T.)

seguinte (a avó que pedala no automóvel não faz o veículo andar, mas desencadeia um aparelho para serrar madeira...). É através destas causalidades recorrentes que se operam a apropriação das grandes estruturas geométricas, mas também o desenvolvimento das grandes trajetórias. Uma estrutura é o desenho de uma trajetória, mas uma trajetória também é o traçado de uma máquina. Cada trajetória constitui ela própria uma máquina para a qual o homem é um mecanismo entre os diferentes elementos, como o mecânico sentado na barra motora da locomotiva, que faz o seu corpo imóvel descrever uma série de arcos de círculo. Em Keaton, as duas formas essenciais da *gag, a gag* trajetória e a *gag* maquínica, são os aspectos de uma mesma realidade, uma máquina que produz o homem sem mãe ou o homem do futuro. O grande hiato entre a situação imensa e o herói minúsculo será preenchido pelas funções minorativas e pelas séries recorrentes que tornam o herói igual a situação. É assim que Keaton inventa um burlesco que desafia todas as condições aparentes do gênero e se enquadra naturalmente na grande forma.

As figuras ou a transformação das formas

1

A distinção entre as duas formas de ação é em si mesma simples e clara, mas suas aplicações são complexas. Vimos que questões de orçamento podiam intervir, mas não eram determinantes, já que a pequena forma, para se exprimir e se desenvolver, precisa — tanto quanto a grande — de tela grande, cenários e cores ricas. Seria preciso considerar que Pequeno e Grande são aqui empregados no sentido de Platão, que lhes fazia corresponderem duas Idéias; e a Idéia, com efeito, é de início a forma de ação. O que não deixa de influir sobre o cinema. Assim, certos autores têm declaradamente uma preferência por ou uma vocação para uma ou outra das formas; no entanto, as vezes eles recorrem, a outra forma, seja para responder a novos imperativos, seja para mudar, descansar, se por à prova de modo diferente, fazer uma experiência, etc. Ford, por exemplo, é um mestre da grande forma, com synsignos e binômios; e no entanto também faz obras-primas de pequena forma, operando por meio de índices (é o caso de *A Longa Viagem de Volta,* onde o ataque aéreo só é indicado pelo som, e o enfurecimento do mar, pelas vagas sobre a coberta do navio de guerra). Outros autores passam facilmente de uma forma à outra, como se não tivessem preferência: como vimos para os filmes *noirs* de Hawks, mas é porque ele foi capaz de inventar uma forma original, uma forma com deformação capaz de jogar com as outras duas, como atestam os seus *westerns. Chama*mos *Figura* o signo de tais deformações, transformações ou transmutações. Há aí avaliações estéticas e criadoras de toda sorte, que extrapolam a questão da imagem-ação e que, evidentemente, não se colocam somente no âmbito do cinema americano, mas dizem respeito a todas as épocas do cinema universal.

É que Pequeno e Grande são designam apenas formas de ação, mas concepções, maneiras de conceber e de ver um "tema", uma narrativa ou

um roteiro. Este segundo sentido da Idéia, a concepção, é tanto mais essencial ao cinema na medida que esta geralmente precede o roteiro, e o determina, mas também pode sucedê-lo (Hawks insistia nesse ponto, na indifirença do roteiro, que podia receber pronto). A concepção engaja uma *mise-en-scène, uma* decupagem e uma montagem que não dependem simplesmente do roteiro. Mikhail Romm relata uma conversa que teve com Eisenstein no momento de realizar *Boule de Juif* segundo a novela de Maupassant.[1] Primeiro Eisenstein pergunta: das duas partes da narrativa, de um lado Rouen, a ocupação alemã e personagens de todo tipo, e de outro a história da diligência, qual você escolhe? Romm responde que fica com a diligência, a "pequena história". Eisenstein retruca que pessoalmente ele teria ficado com a primeira, a grande: é uma alternativa perfeita entre as duas formas de imagem-ação, SAS' e ASA'. Em seguida Eisenstein pede a Romm suas "explicações de *mise-enscène":* Romm responde explicando o seu roteiro, mas Eisenstein diz que não é este absolutamente o sentido da sua pergunta. A pergunta é como Romm concebe o roteiro, como vê por exemplo a primeira imagem. "O corredor, a porta, primeiro plano, botas diante da porta", diz ele. Eisenstein conclui: pois bem, filme as botas de tal modo que a imagem seja chocante, mesmo que você tenha de fazer só esta... Como quem quisesse dizer: se você escolhe a pequena forma ASA', então faça uma imagem que seja relmente um índice, que funcione como um índice. Talvez Eisenstein esteja se lembrando de um êxito no gênero, os sapatos de Pudovkin em *Tempestade sobre a Ásia.* O próprio Pudovkin explica: ele "detém a idéia" de seu filme, concebe-o verdadeiramente, não graças ao roteiro, mas quando imagina um soldado inglês correto e de calçado bem engraxado, que evita sujar ao andar, e que depois passa na mesma rua chapinhando na lama, sem prestar atenção.[2] Uma "explicação de *mise-en-scène é* isto. Entre os dois comportamentos A e A', algo aconteceu, foi preciso que o soldado se encontrasse numa situação preocupante, quase aviltante (a execução do mongol), da qual A' é o índice. E é o procedimento mais corrente na obra de Pudovkin: seja qual for a grandeza do meio apresentado, São Petersburgo ou as planícies da Mongólia, seja qual for a grandiosidade da ação revolucionária a ser atingida, vai-se de uma cena em que os comportamentos desvendam um aspecto da situação, a uma outra cena, cada qual marcando um momento determinado da consciência, e se conectando às outras, para formar a progressão que se torna adequada ao conjunto da situação desvendada. Romm é muito mais discípulo de Pudovkin do que imagina (numa geração para quem

---

1 Mikhail Romm, in Cahiers du Cinéma, n° 219, abril 1970.
2 Pudovkin, citado por Georges Sadoul, Histoire Générale du Cinéma, VI, Denoel, p. 487.

freqüentemente a grande forma não passa de uma sobrevivência ou de uma limitação imposta por Stalin). *Neuf fours d'une Année,* de Romm, procede por jornadas bem distintas, em que cada uma tem seus índices, e cujo conjunto é uma progressão no tempo. E, mais ainda, o que ele queria em *Fascismo sem Máscara era uma* montagem de documentos capaz de evitar uma história do fascismo ou uma reconstituição dos grandes acontecimentos: era necessário mostrar o fascismo como situação que se desvendava a partir de comportamentos ordinários, acontecimetnos cotidianos, atitudes do povo ou gestos de chefe apreendidos em seu conteúdo psicológico, como momentos de uma consciência alienada.

Vimos como os cineastas soviéticos se definiam através de uma concepção dialética da montagem: tratava-se, porém, de uma definição nominal, suficiente para distingui-los das outras grandes correntes do cinema, mas que não impedia as profundas diferenças entre uns e outros, nem suas oposições, na medida que cada um se interessava por um aspecto ou uma "lei" especial da dialética. A dialética não era para eles um pretexto, como também não era uma reflexão teórica e *a posteriori: era* em primeiro lugar uma concepção das imagens e de sua montagem. O que interessa Pudovkin é a lei da quantidade e da qualidade, do processo quantitativo e do salto qualitativo; o que todos os seus filmes nos mostram são os momentos e os saltos descontínuos de uma tomada de consciência enquanto supõem um desenvolvimento contínuo linear e uma progressão no tempo, mas enquanto reagem também sobre eles. É uma pequena forma ASA', com índices e vetores, ossatura, mas penetrada de dialética: a linha quebrada deixou de ser imprevisível e se torna "a linha" política e revolucionária. É evidente que Dovchenko concebe um outro aspecto da dialética, a lei do todo, do conjunto e das partes: como o todo já está presente nas partes, mas deve passar do em-si ao para-si, do virtual ao atual, do sonho à realidade, da Natureza ao homem. É o canto da terra que passa em todas as canções do homem, até nas mais tristes, e se recompõe no grande canto revolucionário. Com Dovchenco, a grande forma SAS' recebe da dialética uma respiração, e uma potência onírica e sinfônica que extravasa os limites do orgânico.

Quanto a Eisenstein, se ele se considera o mestre de todos é porque se interessa por uma terceira lei, segundo ele próprio a mais profunda, a da oposição desenvolvida e superada (como Um torna-se dois para produzir uma nova unidade). Claro que os outros não são seus discípulos. Mas Eisenstein pensa, com razão, ter criado uma forma *de transformação* capaz de passar de SAS' a ASA'. Com efeito, ele "vê em grande", como nos lembra a conversa com Romm. Entretanto, partindo da grande

representação orgânica, de sua espiral ou de sua respiração, ele as submete a um tratamento que reporta a espiral a uma causa ou lei de "crescimento" (seção áurea) e vai portanto determinar na representação orgânica outras tantas cesuras como paradas de respiração. E eis que tais cesuras marcam crises ou instantes privilegiados que vão, a seu modo, entrar em relação uns com os outros de acordo com vetores: isto será o patético, que se encarrega do "desenvolvimento", operando saltos qualitativos entre dois momentos levados ao seu ápice. Este elo do patético com o orgânico, esta "patetização", segundo Eisenstein, é como se a pequena forma se enxertasse a partir de dentro na grande forma. A lei da pequena forma (os saltos qualitativos) não pára de se combinar com a lei da grande forma (o todo reportado a uma causa). Doravante passar-se-á dos grandes synsignos-duais aos índices-vetores: em *O Encouraçado Potemkin, a* paisagem, a silhueta do navio na bruma são synsígnos, mas o *lorgnon* do capitão balançando no cordame é um índice.

A forma de transformação de Eisenstein exige muitas vezes um circuito mais complexo: a transformação será indireta, ainda mais eficaz. Trata-se da difícil questão da "montagem de atrações"; nós a analisamos anteriormente e a definimos pela inserção de imagens especiais, seja de representações teatrais ou cenográficas, seja de representações esculturais ou plásticas, que parecem interromper o curso da ação. Na segunda parte de *Ivã, o Terrível,* por duas vezes a situação é retomada por uma representação teatral que substitui a ação ou prefigura a ação por vir: uma vez são os boiardos que santificam seus companheiros decapitados, a outra é Ivã que oferece à sua próxima vítima um espetáculo infernal de palhaços e de circo. Inversamente, uma ação pode se prolongar em representações esculturais e plásticas que nos afastam da situação presente: os leões de pedra em *Potemkin,* evidentemente, mas sobretudo as séries de esculturas de *Outubro* (por exemplo, o apelo dos contra-revolucionários à religião prolonga-se numa série de fetiches africanos, de divindades hindus e de budas chineses). Em *A Linha Geral,* este segundo aspecto adquire toda a sua importância: a ação é suspensa, a desnatadeira vai funcionar? Cai uma gota, depois uma onda de leite, mas que vai se prolongar em imagens de jatos de água e de jatos de fogo substitutivos (uma fonte de leite, uma explosão de leite). A psicanálise submeteu estas imagens célebres das desnatadeira e de sua seqüência a um tratamento tão pueril, que se tornou difícil reencontrar sua beleza simples. As explicações técnicas que o próprio Eisenstein fornece são um melhor guia. Diz ele que se trata de "patetizar" algo humilde e cotidiano; não é mais a situação de *Potemkin,* patética por si mesma. Portanto, é preciso que o salto qualitativo não seja apenas material, dizendo respeito

ao conteúdo, mas que se torne formal, e passe de uma imagem a um outro modo de imagem completamente diferente, que só terá uma *relação reflexiva indireta* com *a imagem inicial.* Eisenstein acrescenta que, em relação a este outro modo, podia optar entre uma representação teatral e uma representação plástica: mas uma representação teatral, como a dos camponeses dançando sobre o Monte Calvo, teria sido ridículo e, além do mais, ele já empregara o modo teatral para uma cena precedente do mesmo filme. Precisava então agora de uma representação plástica suficientemente forte para voltar, por seu intermédio, à ação. Foi esse o papel da água e do fogo.[3]

Retomemos os dois casos. Por um lado, na representação teatral, a situação real não suscita imediatamente uma ação que lhe corresponda, mas se exprime numa ação fictícia, que vai apenas prefigurar um projeto ou uma ação real por vir. Em vez de S—□A temos: S (ação fictícia teatral) em que A' serve conseqüentemente de índice para a ação real A que se prepara (o crime). Por outro lado, na representação plástica, a ação não desvenda imediatamente a situação envolvida mas sim se desenvolve ela própria em situações grandiosas que englobam a situação implicada. Em vez de A—□ S, temos: A—□ S' (figuração plástica), em que S' serve de synsigno ou de englobante para a situação real S, que só será descoberta por seu intermédio (a alegria da aldeia). Num caso, .a situação remete a uma outra imagem que não é a da ação que ela vai suscitar, e no outro caso, a ação remete a uma outra imagem que não é a da situação que ela indica. Parece portanto que, no primeiro caso, a pequena forma é como que injetada na grande forma por intermédio da representação teatral; e no segundo caso, a grande forma é injetada na pequena por intermédio da representação escultural ou plástica. De qualquer maneira, não há mais relação direta entre uma situação e uma ação, entre uma ação e uma situação: entre as duas imagens, ou entre os dois elementos da imagem, um terceiro intervém e opera a conversão das formas. Dir-se-ia que a dualidade fundamental que caracterizava a imagem-ação tende a se superar rumo a uma instância mais elevada, como que uma "terceiridade" capaz de converter as imagens e seus elementos. Considere-se um exemplo tomado em Kant: o Estado despótico se apresenta diretamente em certas ações, tais como uma organização escravagista e mecânica do trabalho; mas o "moinho de braços" será a figuração indireta em que se reflete este Estado.[4] Em *A Greve,* o procedimento de Eisenstein é exatamente o mesmo: o Estado tzarista se apresenta diretamente no

3 O comentário detalhadíssimo de Eisenstein se encontra no capítulo "La centrifugeuse et le Graal", *La Non-indifférente Nature,* I, 10-18.

4 Kant, *Critique du Jugement, §* 59 (é o que Kant designa - seu modo de "símbolo').

fuzilamento dos manifestantes; mas o "matadouro" é a imagem indireta que, simultaneamente, reflete esse Estado e figura essa ação. Teatrais ou plásticas, as atrações de Eisenstein não só operam a conversão de uma forma de ação na outra, como levam as situações e as ações a um limite extremo, elevam-nas a um terceiro que supera sua dualidade constitutiva. As autoridades que controlavam o cinema soviético não eram necessariamente sensíveis a tais imagens indiretas, e podiam até ver nelas um procedimento perigoso, deviacionista. Assim, é em *Que Viva México* que Eisenstein poderá alcançar um desenvolvimento livre das representações teatrais e plásticas que reflete a Idéia da vida e da morte no México, unindo as cenas e os afrescos, as esculturas e as dramaturgias, as pirâmides e os deuses (a crudificação, a corrida, o touro crucificado, a grande dança da morte...).

As Figuras são estas novas imagens atrativas, atracionais, que circulam através da imagem-ação. Com efeito, quando Fontanier tenta sua grande classificação das "figuras do discurso" no início do século XIX, o que ele assim designa se apresenta sob quatro formas: no primeiro caso, tropos propriamente ditos, uma palavra tomada num sentido figurado substitui uma outra palavra (metáforas, metonímias, sinédoques); no segundo caso, tropos impróprios, é um grupo de palavras, uma proposição que tem o sentido figurado (alegoria, personificação, etc.); no terceiro caso há efetivamente substituição, mas é no seu sentido estritamente literal que as palavras sofrem trocas e transformações (a inversão é um desses procedimentos); o último caso consiste enfim nas figuras de pensamento que não sofrem nenhuma modificação de palavras (deliberação, concessão, sustentação, prosopopéia... etc.).[5] Neste nível de nossa análise não colocamos nenhum problema geral atinente a relação do cinema com a linguagem, das imagens com as palavras. Constatamos apenas que as imagens cinematográficas têm figuras que lhes são próprias e que correspondem, com seus próprios meios, aos quatro tipos de Fontanier. As representações esculturais ou plásticas de Eisenstein são imagens que figuram uma outra imagem, e valem uma por uma, mesmo quando tomada em série. Mas as representações teatrais procedem por seqüência, e é a seqüência de imagens que tem o papel figural. Reconhecemos os dois primeiros casos precedentes. Os outros casos são de outra natureza. As figuras literais, operando por exemplo por inversão, sempre foram muito desenvolvidas no cinema, principalmente no travesti burlesco. Mas é em Hawks, como vimos, que os mecanismos de inversão

5 Fontanier, Les Figures du Discours, Flammarion.

atingem o estado de figura autônoma e generalizada. Quanto as figuras do pensamento, já presentes nos filmes falados de Chaplin, só poderemos descobrir sua natureza e sua função posteriormente, num outro capítulo, porque elas não se contentam mais em tirar partido dos limites da imagem-ação, mas evoluem para um novo tipo de imagem que as figuras precedentes apenas anunciam.

2

Enquanto Idéias, o Pequeno e o Grande designam a um só tempo duas formas e duas concepções distintas, que, entretanto, também são capazes de passar uma através das outra. Eles têm ainda um terceiro sentido, designam Visões que, com muito mais razão, merece, n o nome de Idéias. E, apesar disto ser válido para todos os autores que estudamos, gostaríamos de considerar a esse respeito o cinema de ação de Herzog como um caso extremo. Pois esta obra se distribui segundo dois temas obsedantes, que são como motivos visuais e musicais.[6] Em um deles, um homem de desmesura habita um meio também desmesurado, concebe uma ação tão grande quanto o meio. É uma forma SAS', mas particularíssima: com efeito, a ação não é exigida pela situação, trata-se de um empreendimento louco, que nasce na cabeça de um iluminado, e que parece ser o único capaz de se igualar ao meio inteiro. Ou melhor, a ação se desdobra: há a ação sublime, sempre além, mas ela própria engendra uma outra ação, uma ação heróica, que se confronta a seu modo com o meio, penetrando o impenetrável, transpondo o instransponível. Há, portanto, ao mesmo tempo, uma dimensão alucinatória em que o espírito, agindo, eleva-se até o ilimitado na Natureza, e uma dimensão hipnótica em que o espírito enfrenta os limites que a Natureza lhe opõe. E ambas são diferentes, têm uma relação figural. Em *Aguirre, a Cólera dos Deuses, a* ação heróica, a descida das corredeiras, está subordinada a ação sublime, única adequada à imensa floresta virgem — o projeto de Aguirre de ser o único Traidor e de trair tudo ao mesmo tempo, Deus, o rei, os homens, para fundar uma raça pura numa união incestuosa com sua filha, onde a História tornar-se-á a "ópera" da Natureza. E em *Fitzcarraldo,* o heróico (a travessia da montanha pelo pesado navio) é ainda mais diretamente o meio do sublime: que a floresta virgem inteira se torne o templo da ópera de Verdi e da voz de Caruso. Em *Coração de Cristal,* enfim, a paisagem da Baviera

---

6 Cf. M.-L. Potrel-Dorget, "Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog", Revue du Cinéma, nº 342.

abriga a obra hipnótica do vidro-rubi, mas se supera ainda nas paisagens alucinatórias que conclamam a busca do grande abismo do Universo. Assim o Grande realiza-se enquanto Idéia pura, na dupla natureza das paisagens e das ações.

Mas no outro tema, ou de acordo com a outra vertente da obra de Herzog, é o Pequeno que se torna a Idéia, e se realiza inicialmente nos anões que "também começaram pequenos", e se prolonga em homens que também não deixaram de se anões. Não são mais "conquistadores do inútil", mas seres inutilizáveis. Não são mais iluminados, mas débeis, idiotas. As paisagens diminuem ou se achatam, tornam-se tristes e mornas, tendendo até a desaparecer. Os seres que as habitam não dispõem mais de Visões, mas parecem reduzidos a um tato elementar, como os surdos-mudos do *País do Silêncio e da Obscuridade,* e caminham rente ao chão, seguindo uma linha incerta que só lhes proporciona uma pausa, um resquício de visão, entre dois sofrimentos, no ritmo de seus passos ou de seus pés monstruosos. É o andar de Kaspar Hauser *(O Enigma de Kaspar Hauser)* no jardim do professor. É a *Balada de Bruno* com seu anão e sua puta, sua linha de fuga da Alemanha rumo a uma América miserável. É *Nosferatu, o Vampiro da Noite,* tratada no sentido inverso ao de Murnau, captado numa regressão uterina, feto reduzido a seu corpo débil e ao que toca e suga, e que só se propagará no universo na forma de seu sucessor, pequeno ponto fugindo no horizonte de uma terra sem relevo. É *Woyzeck,* sempre emaranhado em sua própria Paixão, e onde a terra, a lua vermelha, a lagoa negra só são induzidas de índices bruscos, em vez de synsignos grandiosos.[7] Aqui, trata-se portanto da pequena forma ASA', mas reduzida por sua vez a seu aspecto mais debilitado. Pois, em ambos os casos, sublimação da grande forma e debilitação da pequena forma, Herzog é metafísico. É o mais metafísico dos autores de cinema (embora o expressionismo alemão já fosse imbuído de metafísica, era dentro dos limites de um problema do Bem e do Mal ao qual Herzog é indiferente). Quando Bruno faz a pergunta: para onde vão os objetos que não têm mais utilidade?, poder-se-ia responder que normalmente vão para o lixo, mas tal resposta seria insuficiente porque a pergunta é metafísica. Bergson fazia a mesma pergunta, e respondia metafisicamente: o que deixou de ser útil, simplesmente começa a *ser.* E quando Herzog observa: *aquele que anda não tem defesa,* poder-se-ia dizer ainda que, de fato, o andarilho é desprovido de todas as forças em relação aos carros e aos aviões. Mas aqui, novamente, a observação era

[7] Num belíssimo livro, *Werner Herzog,* Edilig, Emmanuel Carrère analisou esta ausência de paisagem em *Woyzeck*, assim como analisava a existência das grandes visões no outro caso.

metafísica.[8] "Absolutamente sem defesa" é a definição que Bruno dava de si mesmo. O andarilho é sem defesa porque é aquele que começa a ser e continua sempre pequeno. E a caminhada de Kaspar, a caminhada do inominável. E eis que o Pequeno entra numa relação tal com o Grande que as duas Idéias se comunicam, e formam figuras ao permutarem. O projeto sublime do iluminado malograva na grande forma, e toda a sua realidade penetrava no inferno: Aguirre acabava sozinho em sua jangada enviscada, tendo uma ninhada de macacos como a raça que lhe resta; Fitzcarraldo se oferece, como último espetáculo, uma *troupe medíocre* que canta para um público minguado e para um leitãozinho preto; e o incêndio da fábrica de vidro na tinha outra saída senão os operários catando os cacos. Mas, inversamente, os debilitados que andam na pequena forma têm tais relações de tato com o mundo que inflam e inspiram a própria imagem, como quando a criança surda-muda toca uma árvore, um cacto, ou quando Woyzeck, no contato com a lenha que está cortando, sente crescerem as potências do Terra. E esta liberação dos valores táteis não se contenta em inspirar a imagem, entreabrindo-a e nela introduzindo amplas visões alucinatórias de vôo, de ascensão ou de travessia, como o esquiador vermelho em pleno salto em *País do Silêncio e da Obscuridade,* ou os três grandes sonhos de paisagem em *O Enigma de Kaspar Hauser.* Portanto, assistimos também aí a um desdobramento análogo ao do sublime; e todo o sublime se encontra do lado do Pequeno. Este, como em Platão, é tão Idéia quanto o Grande. Num sentido como no outro, Herzog terá mostrado que as patas grandes do albatroz e suas grandes asas brancas eram a mesma coisa.

3

Finalmente, seria preciso determinar campos básicos onde a pequena e a grande formas de ação manifestariam ao mesmo tempo sua distinção real e todas as suas transformações possíveis. É de início o campo físico-biológico, que corresponde a noção *de meio.* Pois, num primeiro sentido, esta designa o intervalo entre dois corpos, ou antes o que ocupa esse intervalo, o fluido que transmite a distância a ação de um corpo sobre o outro (a ação de contato implicando então uma distância infinitamente pequena). Encontramo-nos, portanto, numa foram ASA' característica. Mas o meio designou em seguida a ambiência ou o englobante, o que

8 Herzog apresenta esta idéia como uma evîdência; numa digressão, ao final de seu diário de caminhada, Sur le Chemin des Glaces, Hachette, p. 114: "... e como ela sabia que eu era desses que caminham, e, logo, sem defesa, me compreendeu".

circunda um corpo e age sobre ele, com o risco de que o corpo reaja sobre o meio: forma SAS'. Passa-se facilmente de um sentido ao outro, mas as combinações não apagam a origem distinta das duas idéias, uma na linhagem de uma mecânica dos fluidos, a outra numa esfera bioantropológica.[9]

O campo matemático que corresponde a noção *de espaço* suscita também duas concepções distintas. Será chamada "global" uma concepção que parte de um conjunto cuja estrutura é dada, para determinar um lugar e uma função unívocos dos elementos que pertencem a este conjunto (antes mesmo que se conheça a sua natureza). É um espaço-ambiência que pode sofrer certas transformações em relação as figuras nele inseridas: SAS'. A concepção "local", ao contrário, parte de um elemento infinitesimal que forma com sua vizinhança imediata um pedaço de espaço; mas tais elementos ou tais pedaços não são ligados uns nos outros enquanto não se tiver determinado uma linha de conexão através de vetores tangentes (ASA'). Note-se que as duas concepções não se opõem como o todo e a parte, mas antes como duas maneiras de constituir a sua relação.[10] Trata-se de dois espaços de natureza diferente, e que não têm o mesmo limite. O limite do primeiro seria o espaço vazio, mas o do segundo seria o espaço desconectado, cujas partes podem se ligar de infinitas maneiras. Mesmo assim, existem condições sob as quais se passa de um espaço ao outro. E os próprios dois limites se reúnem na noção de espaço qualquer. Mas são espaços de origem e de concepção muito diferentes. Se o *western* tivesse uma representação geométrica pura, os dois aspectos que analisamos corresponderiam a estas duas formas espaciais.

Em terceiro lugar, considerar-se-á o campo estético que corresponde a *noção de paisagem.* A pintura chinesa e japonesa invoca dois princípios fundamentais: de um lado, o vazio primordial e o sopro vital que impregna todas as coisas em Um, reúne-as num todo e as transforma de acordo com o movimento de um grande círculo ou de uma espiral orgânica; de outro, o vazio mediano e a ossatura, a articulação, a juntura, ruga ou traço quebrado que vai de um ser a um outro, pegando-os no ápice de sua presença, de acordo com uma linha de universo. Num caso, o que conta é a reunião, diástole e sístole, mas no outro, é mais a separação em acontecimentos autônomos, todos decisivos. Num caso, a presença das coisas está em seu "aparecer", mas no outro, a própria

---

9 Georges Canguilhem, La Connaissance de la Vie, "Le vivant et son milieu", Hachette.

10 Sobre estas duas concepções, cf. Albert Lautman, *Essai sur les Notions de Structure et d'Existence en Mathématiques,* 1, Hermann, caps. I e H. Lautmann lhes faz corresponderem duas Idéias platônicas.

presença está num "desaparecer como uma torre cujo cimo se perde no céu e cuja base é invisível, ou como o dragão que se dissimula por trás das nuvens.[11] É certo que os dois princípios são inseparáveis, e que o primeiro domina: "Convém que os traços sejam interrompidos sem que o sopro o seja, que as formas sejam descontínuas sem que o seja o espírito"; "Toda a arte da execução está nas notações fragmentárias e interrupções, embora o objetivo seja a obtenção de um resultado plenário...". Como pintar a solha sem descobrir a linha quebrada que a une a pedra que ela roça no fundo da água e aos capins da margem onde se dissimula? Mas como pintá-la sem a animar com o sopro cósmico do qual ela é apenas uma parte, um vestígio? Mesmo assim, sob esses dois princípios, as coisas não têm o mesmo signo, e os espaços não têm a mesma forma; os synsignos para o sopro ou a espiral, os vetores para as linhas de universo: o "traço único" e o "traço enrugado".

Eisenstein era fascinado pela pintura de paisagem chinesa e japonesa, porque nela via uma prefiguração do cinema.[12] Mas no próprio cinema japonês, dos dois grandes autores mais próximos de nós, cada um privilegiou um dos dois espaços de ação. A obra de Kurosawa é animada por um sopro que penetra duelos e combates. Este sopro é representado por um traço único, ao mesmo tempo como synsigno da obra e assinatura pessoal de Kurosawa: imaginemos uma grossa linha vertical que vai de alto a baixo da tela, barrada por duas linhas horizontais mais finas, da direita para a esquerda e da esquerda para a direita. Em *Kagemusha, é a* belissima descida do mensageiro constantemente deportado para a esquerda e para a direita. Kurosawa é um dos maiores cineastas da chuva: em *Os Sete Samurais, é a* chuva pesada que cai enquanto os bandidos apanhados na armadilha vão e vêm de uma ponta a outra da aldeia, galopando seus cavalos. O ângulo da tomada constitui muitas vezes uma imagem achatada que proporciona movimentos laterais incessantes. Dilatado ou contraído, este grande espaço-sopro torna-se mais compreensível se nos reportarmos a uma topologia japonesa: não se começa pelo indivíduo para indicar o número, a rua, o bairro, a cidade;

---

[11] Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace,* L'Age d'Homme, pp. 167 e segs. E François Cheng, *Vide et Plein, le Langage Pictural Chinois,* Ed. du Seuil (de quem tomamos de empréstimo as duas citações seguintes de pintores chineses, p. 53).

[12] Cf. especialmente *La Non-indifférente Nature,* II, pp. 71-107. Entretanto, Eisenstein se interessa menos pelos diferentes espaços do que pela forma da "pintura em rolo", que ele assimila a uma panorâmica. Mas observa que as primeiras pinturas em rolo constituem um espaço linear e evoluem no sentido de uma organização tonal das superfícies, animada por uma respiração. Existe mesmo uma forma em que não é mais a superfície que se enrola, mas a imagem que se enrola sobre a superfície de modo a constituir um todo. Reencontramos, assim, os dois espaços. E Eisenstein apresenta o cinema como a síntese das duas formas.

começa-se ao contrário do circuito das muralhas, da cidade, e designa-se o grande bloco, depois o bairro, enfim a área onde procurar a incógnita.[13] Não se vai de uma incógnita aos dados capazes de a determinar, parte-se de todos os dados e se vem descendo para marcar os limites entre os quais se encontra a incógnita. Ao que parece, trata-se de uma fórmula SA muito pura: é preciso conhecer todos os dados antes de agir e para agir. Kurosawa afirma que para ele o mais difícil é "antes que o personagem comece a agir: para chegar nesse ponto, preciso pensar durante meses".[14] Mas, justamente, isto só é difícil porque é válido para o próprio personagem: ele precisa primeiro de todos os dados. Por isso os filmes de Kurosawa têm muitas vezes duas partes bem distintas, uma que consiste numa longa exposição, e a outra onde se começa a agir intensamente, brutalmente *(Cão Danado, Céu e Inferno). É tam*bém por isso que o espaço de Kurosawa pode ser um espaço teatral contraído, onde o herói tem todos os dados sob os olhos e deles não os tira para agir *(Yojimbo)*[15]*.* É por isso, enfim, que o espaço se dilata, e constitui um grande círculo que liga o mundo dos ricos e o mundo dos pobres, o alto e o baixo, o céu e o inferno; é necessário uma exploração do *basfond, e, ao* mesmo tempo, uma exposição do topo para desenhar o círculo da grande forma, lateralmente atravessado por um diâmetro onde se encontra e se move o herói *(Céu e Inferno).*

Mas se houvesse apenas isso, Kurosawa não passaria de um autor eminente que teria desenvolvido a grande forma, e se deixaria entender segundo critérios ocidentais que se tornaram clássicos. Sua exploração do *bas fond* corresponderia efetivamente ao filme de crime ou miserabilista; seu grande círculo do mundo dos pobres e do mundo dos ricos remeteria à concepção humanista liberal que Griffith soubera impor, ao mesmo tempo como dado do Universo e como base da montagem (e, de fato, essa visão griffithiana existe em Kurosawa: há ricos e pobres, e eles deveriam se compreender, se entender...). Em suma, a exigência de uma exposição antes da ação viria totalmente de encontro a fórmula SA: da situação à ação. No entanto, no âmbito desta grande forma, vários aspectos atestam uma originalidade profunda, que podemos vincular sem dúvida as tradições japonesas, mas que também são tributários do gênio

---

[13] Akira Mizubayashi, "Autour du bain", *Critique,* n° 418, jan. 1983, p. 5.
[14] Kurosawa, "Entretien avec Shimuzu", *Études Cinématographiques Kurosawa, p.* 7.
[15] Luigi Martinelli, *ibidem,* p. 112: "Todos os episódios são colocados sob os olhos do personagem principal (...) (Kurosawa) procurou dar a primazia aos ângulos de filmagem que contribuem para achatar a imagem e, na ausência de profundidade de campo, para provocar a impressão de movimento transversal. Estes procedimentos técnicos desempenham um papel capital na medida que tendem a representar um julgamento crítico, o do herói que segue a história com um olhar ao qual identificamos o nosso".

específico de Kurosawa. Em primeiro lugar, os dados cuja exposição deve ser feita por completo não são simplesmente os da situação. São os *dados de uma questão* que está escondida na situação, envolvida na situação, e que o herói deve extrair para poder agir, para poder responder a situação. A "resposta" não é portanto somente a da ação a situação, mas, mais profundamente, uma resposta a questão ou ao problema que a situação não era suficiente para desvendar. Se há uma afinidade entre Kurosawa e Dostoievski, ela tem por objeto este ponto preciso: em Dostoievski a urgência de uma situação, por maior que seja, é deliberadamente negligenciada pelo herói, que primeiro quer descobrir qual é a questão ainda mais premente. É o que Kurosawa aprecia na literatura russa, a junção que ele estabelece entre a Rússia e o Japão. E preciso arrancar de uma situação a questão que ela contém, descobrir os dados da questão secreta, os únicos que permitem responder a ela, e sem os quais a própria ação não seria uma resposta. Kurosawa é portanto metafísico a seu modo, e inventa uma ampliação da grande forma: ele ultrapassa a situação rumo a uma questão, e eleva os dados à categoria de dados da questão, e não mais da situação. Por conseguinte, pouco importa que a questão as vezes nos pareça decepcionante, burguesa, nascida de um humanismo vazio. O que conta é esta forma da manifestação de uma questão qualquer, é sua intensidade mais que seu conteúdo, seus dados mais que seu objeto, que, de qualquer modo, fazem dela uma questão de Esfinge, uma pergunta de Feiticeira.

Quem não compreende, quem se apressa em agir porque acredita deter os dados da situação, e com eles se contenta, morrerá uma morte miseável: em *Trono Manchado de Sangue,* o espaço-sopro se transforma em teia de aranha que apanha Macbeth na armadilha, pois este não compreendeu a questão cujo segredo só a feiticeira detinha. Segundo caso: um personagem acha suficiente colher os dados de uma situação, inclusive vai tirar deles todas as conseqüências, mas percebe que existe uma questão escondida e que ele de repente compreende, que muda sua decisão. Assim, o adjunto de *O Barba-Ruiva* compreende cientificamente a situação dos doentes e os dados da loucura; e está prestes a abandonar seu senhor, cujas práticas lhe parecem autoritárias, arcaicas, pouco científicas. Mas encontra uma louca, e capta em sua queixa o que estava no entanto já presente em todas as outras loucas, o eco de uma questão demente, insondável, que extravasa infinitamente qualquer situação objetiva ou objetivável. Ele compreende imediatamente que o senhor "ouvia" a questão e que suas práticas exploravam o fundo dela: por isso ficará com Barba-Ruiva (de qualquer maneira não há fuga possível no espaço de Kurosawa). O que aparece particularmente aqui, é que os

dados da questão implicam em si mesmos os sonhos e os pesadelos, as idéias e as visões, os impulsos e as ações dos sujeitos concernidos, enquanto os dados da situação retinham apenas causas e efeitos, contra os quais só se podia lutar extinguindo o grande sopro que portava a um só tempo a questão e sua resposta. Na verdade, não haverá resposta se a questão não for conservada e respeitada, até nas imagens terríveis, dementes e pueris em que se exprime. Donde o onirismo de Kurosawa, de modo tal que as visões alucinatórias não são simplesmente imagens subjetivas, mas antes figuras do pensamento que descobre os dados de uma questão transcendente enquanto pertinentes ao mundo, ao mais íntimo do mundo *(Hakuchi,* o *Idiota).* Nos filmes de Kurosawa a respiração não consiste apenas nas alternâncias entre cenas épicas e íntimas, entre intensidade e repouso, *travelling e* primeiro plano, seqüências realistas e irrealistas, mas mais ainda no modo como nos elevamos de uma situação real aos dados necessariamente irreais de uma questão que habita a situação.[16]

Terceiro caso: evidentemente é preciso que o personagem se impregne de todos os dados. Mas já que ela remete mais a uma questão que a uma situação, tal impregnação-respiração difere profundamente da do Actors' Studio. Em vez de se impregnar de uma situação para produzir uma resposta que não passa de uma ação explosiva, é preciso se impregnar de uma questão para produzir uma ação que seja realmente uma resposta pensada. O signo do vestígio conhece doravante um desenvolvimento sem precedentes. Em *Kagemusha,* o duplo deve se impregnar de tudo o que rodeava o senhor, ele deve, ele próprio, tornar-se vestígio, e transpor as diferentes situações (as mulheres, o menino e, principalmente, o cavalo). Objetar-se-á que filmes ocidentais abordaram o mesmo tema. Mas desta feita, o que deve ser impregnado pelo duplo são todos os dados da questão que só o senhor conhece, "rápido como o vento, silencioso como a floresta, terrível como o fogo, imóvel como a montanha". Não se trata de uma descrição do senhor, é o enigma cuja resposta ele possui e leva consigo. Em vez de facilitar a imitação, é isso que a torna sobre-humana ou lhe confere um alcance cósmico. Parece que esbarramos aqui num novo limite: quem se impregna de todos os dados não passará de um duplo, uma sombra submissa ao senhor, ao Mundo. O próprio *Dersu Uzala,* senhor dos vestígios na floresta, também resvala para o estado de sombra quando sua vista enfraquece, e não pode mais ouvir a questão

---

[16] Cf. Michel Esteve *(ibidem,* pp. 52-53) e Alain Jourdat *(Cinématographe, n°* 67, maio 1981) analisam a este respeito algumas grandes cenas de *Hakuchi,* o *Idiota: a* neve, o carnaval dos patinadores, os olhos e o gelo, onde o onirismo não se alterna, mas emerge do realismo da situação.

sublime que a floresta lança aos homens. E morrerá, embora lhe tenham arranjado uma "situação" confortável. E *Os Sete Samurais:* se eles se informam tanto tempo sobre a situação, se não se impregnam apenas dos dados físicos da aldeia, mas também dos dados psicológicos dos habitantes, é porque há uma questão mais elevada que só poderá se destacar pouco a pouco de todas as situações. Tal questão não é: é possível defender a aldeia?, e sim: o que é um samurai hoje, neste exato momento da História? E a resposta, que virá quando a questão for finalmente alcançada, será que os samurais tornaram-se sombras que não têm mais lugar nem junto aos senhores, nem junto aos pobres (os camponeses foram os verdadeiros vencedores).

Mas nesses mortos há algo pacificado que permite pressagiar uma resposta mais completa. Com efeito, um quarto caso permite a recapitulação do conjunto. *Viver é* um dos mais belos filmes de Kurosawa que coloca a questão: o que fazer se se é um homem que se sabe condenado a viver só mais alguns meses? Contudo, seria esta a verdadeira questão? Tudo depende dos dados. Deve ela ser entendida como o que fazer para conhecer enfim o prazer? E o homem espantado, desastrado, faz a ronda dos bordéis, bares e *strip-teases.* Serão estes os dados verdadeiros para uma questão? Não será antes uma agitação que a encobre e esconde? Ao experimentar uma grande afeição por uma jovem, o homem aprenderá com ela que a questão também não é a de um amor tardio. Ela cita seu próprio exemplo, explica-lhe que fabrica coelhinhos mecânicos em série, e que fica feliz em saber que eles chegarão as mãos de crianças desconhecidas, que circularão assim pela cidade inteira. E o homem compreende: os dados da questão "O que fazer?" são aqueles de uma tarefa útil a ser cumprida. Ele retoma, portanto, seu projeto de um parque público, e vence, antes de morrer, todos os obstáculos que se opunham. Ainda aí, poder-se-á objetar que Kurosawa nos traz uma mensagem humanista bastante banal. Mas o filme não é nada disto: é a busca obstinada da questão e de seus dados, através das situações. E a descoberta da resposta, a medida que a busca avança. A única resposta consiste em fornecer novamente dados, em reabastecer o mundo com dados, em fazer circular alguma coisa, na medida do possível e por menor que seja, de tal modo que, através desses dados novos ou renovados, surjam e se propaguem questões menos cruéis, mais alegres, mais próximas da Natureza e da vida. É o que fazia Dersu Uzala quando queria que a cabana fosse consertada, que se deixasse um pouco de comida para que os próximos viajantes pudessem sobreviver e circular. Então se pode ser uma sombra, se pode morrer: teremos insuflado novamente o espaço, teremos reencontrado o espaço-sopro, teremos nos tornado parque ou

floresta, ou coelho mecânico, no sentido em que Henry Miller dizia que se tivesse de renascer, renasceria como parque.

O paralelo Kurosawa-Mizoguchi é tão comum quanto o de Corneille e Racine (com a ordem cronológica invertida). O mundo quase exclusivamente masculino de Kurosawa se opõe ao universo feminino de Mizoguchi. A obra de Mizoguchi pertence a pequena forma, tanto quanto a de Kurosawa à grande. A assinatura de Mizoguchi não é o traço único, mas o traço enrugado, como sobre o lago de *Contos da Lua Vaga,* onde as rugas da água ocupam toda a imagem. Os dois autores testemunham mais a favor de uma clara distinção entre as duas formas, do que de uma complementaridade que converteria uma na outra. Mas assim como, por sua técnica e metafísica, Kurosawa submete a grande forma a uma ampliação que equivale a uma transformação no mesmo lugar, Mizoguchi submete a pequena forma a um alongamento, a um estiramento que a transforma nela mesma. Que Mizoguchi parte do segundo princípio, não mais o sopro e sim a ossatura, o pedacinho de espaço que deve ser conectado ao pedaço seguinte, é evidente de vários pontos de vista. Tudo parte do "fundo", isto é, do pedaço de espaço reservado as mulheres, "no mais fundo da casa", com seu madeiramento frágil e seus véus. Em *Chikamatsu Monogatari (Les Amants Crucifiés)* há todo um jogo nos quartos femininos inaugurando a ação, isto é, a fuga da esposa. E, evidentemente, já na casa, se exerce todo um sistema de conexões graças as paredes corrediças, amovíveis. Mas é em relação com a rua que se estabelece primeiro o problema da junção de um pedaço do espaço a um outro; e, mais geralmente, entre dois pedaços de espaço, intervêm muitos vazios medianos, tendo um personagem deixado o quadro, ou tendo a câmera abandonado o personagem. Um plano define uma área restrita, como a porção visível do lago invadido pela bruma em *Os Contos da Lua Vaga;* ou então uma colina barra o horizonte, e a paisagem de um plano a outro exclui a fusão, afirma uma contigüidade que se opõe a continuidade. Não diremos, contudo, um espaço dilacerado, embora se trate de uma separação constante. Mas cada cena, cada plano devem levar um personagem ou um acontecimento ao ápice de sua autonomia, de sua presença intensiva. Esta intensidade deve ser mantida, prolongada até na sua queda = 0, que é só dela, e não a confunde com nenhuma outra, de tal modo que o vazio é um constituinte de cada intensidade, assim como o "desaparecer" é um modo imanente de cada presença (como veremos, é muito diferente do que ocorre em Ozu)[17]. O espaço é tanto menos um espaço desmembrado na medida que os pedaços assim

[17] Sobre a intensidade e seu prolongamento até o vazio em Mizoguchi, cf. Hélène Bokanowski, "L'espace de Mizoguchi", *Cinématographe, n°* 41, nov. 1978.

definidos são o seu processo de constituição: o espaço não se constitui através da visão, mas de itinerário, sendo a área ou o pedaço a unidade do itinerário. Ao contrário de Kurosawa — onde o movimento lateral devia toda a sua importância ao fato de encontrar, em ambos os sentidos, os limites de um círculo maior ou menor, do qual ele era apenas o diâmetro —, o movimento lateral de Mizoguchi avança pouco a pouco, num sentido determinado mas ilimitado, que cria o espaço em vez de supô-lo. E o sentido determinado não implica de modo algum uma unidade de direção, sendo que esta varia com cada pedaço, estando um vetor ligado a cada um (a variação das direções atinge seu ponto culminante em *Shin Heike Monogatari (Les Héros Sacrilége)).* Não se trata de uma simples mudança de lugar, mas do paradoxo de um espaço sucessivo enquanto espaço, em que o tempo se afirma plenamente, embora sob a forma de uma função das variáveis desse espaço: assim, nos *Contos da Lua Vaga,* vimos o herói se banhando com a fada, em seguida o excesso de água que forma riacho pelos campos, depois, os campos, uma planície, e enfim um jardim onde reencontramos o casal jantando "alguns meses mais tarde".[18]

Em última análise, o problema *é,* para além da junção que se faz pouco a pouco, o de uma conexão generalizada dos pedaços de espaço. Quatro procedimentos contribuem para isso, procedimentos que, de novo, definem tanto uma metafísica quanto uma técnica: a posição relativamente elevada da câmera que produz um efeito de *plongée em* perspectiva, permitindo o desenrolar de uma cena numa área restrita; a manutenção de um mesmo ângulo para planos contíguos, produzindo um efeito de deslizamento que recobre os cortes; o princípio de distância, que se proíbe ultrapassar o plano médio e permite movimentos circulares da câmera, não neutralizando uma cena mas, ao contrário, sustentando e prolongando a intensidade até o fim no espaço (por exemplo, a agonia da mulher em *Zangiku Monogatari (Le Conte des Chrysanthémes Tardifs));* enfim, e sobretudo, o plano-seqüência tal como foi analisado por Noël Burch, na função particular que adquire em Mizoguchi, verdadeiro "plano-rolo" que desenrola os pedaços de espaço sucessivos, aos quais contudo estão ligados vetores de direção diferente (segundo Burch, os mais belos exemplos encontram-se em *Gion no Shimai (Les Soeurs de Gion), e Zangiku Monogatari*[19]. E é isto que nos parece essencial no que já foi

---

[18] Cf. a análise desta seqüência por Godard, *Jean-Luc Godard,* Belfond, pp. 113-114.

[19] Noël Burch *(Pour un Observateur Lointain,* Cahiers du Cinéma-Gallimard, pp. 223250) analisa todos esses aspectos, e mostra como o plano-rolo os integra a todos. Burch insiste sobre a especificidade deste plano-seqüência. E, de fato, há várias espécies de planos-seqüências irredutíveis, em autores diferentes. Na seleção muito rigorosa dos filmes de Mizoguchi, Burch estima que após a guerra, por volta de 1948, a obra começa a declinar e atinge um "código clássico" e um "plano-seqüência à *la* Wyler" (p. 249). Parece-nos, no entanto, que o plano-seqüência de Mizoguchi não deixará de ter

designado como os extravagantes movimentos de câmera de Mizoguchi: o plano-seqüência assegura uma espécie de paralelismo de vetores orientados diferentemente, e constitui assim uma conexão entre pedaços de espaço heterogêneos, conferindo uma homogeneidade muito especial ao espaço assim constituído. Nesse alongamento ou nesse estiramento ilimitado, chegamos então à natureza última do espaço da pequena forma — que, com certeza, não é menor do que o da grande forma. Ele é "pequeno" por seu processo: sua imensidão vem da conexão dos pedaços que o compõem, do paralelismo dos vetores diferentes (e que mantêm suas diferenças), da homogeneidade que só se forma aos poucos. Donde o interesse que Mizoguchi sentia, no fim da vida, pelo cinemascope, seu pressentimento de que poderia tirar dele novos recursos em função de sua concepção do espaço. Tal concepção é, portanto, a do "traço enrugado", ou do traço quebrado. E o traço enrugado ou quebrado é o sinal de uma ou várias *linhas de universo,* natureza última desta vertente do espaço. Foi Mizoguchi quem atingiu as linhas de universo, as fibras de universo, e não parou de traçá-las em todos os seus filmes — conferindo assim a pequena forma uma amplitude inigualável.

Não é a linha que reúne num todo, mas que conecta ou junta os heterogêneos, mantendo-os como heterogêneos. A linha de universo junta os cômodos do fundo a rua, a rua ao lago, a montanha, a floresta. Ela junta o homem e a mulher, e o cosmos. Ela conecta os desejos, os sofrimentos, os descaminhos, as provações, os triunfos, as pacificações. Ela conecta os momentos de intensidade como tantos outros pontos pelos quais passa. Ela conecta os vivos e os mortos: como a linha de universo visual e sonora que prende o velho imperador a imperatriz assassinada em *Yokihi (L'Impératrice Yang Kwei Fei).* Como a linha de universo do oleiro, em *Os Contos da Lua Vaga,* que passa pela fada sedutora para reencontrar a esposa morta — cujo "desaparecer" tornou-se pura intensidade de presença: o herói explora todos os cômodos da casa, sai e volta ao lar onde o fantasma, nesse meio tempo, se encarnou. Cada um de nós tem de descobrir a sua linha de universo, mas só a descobrimos traçando-a, fazendo seu traçado enrugado. As linhas de universo têm a um só tempo uma fíisica que culmina com o plano-seqüência e o *travelling,* e uma metafísica constituída pelos temas de Mizoguchi. Mas é nesse ponto que esbarramos no maior obstáculo: no ponto preciso em que a metafísica se confronta com a sociologia. Tal confronto não é teórico: ele tem lugar na casa japonesa, onde os cômodos do fundo se submetem a hierarquia da frente, no espaço japonês em que a conexão

a função específica de traçar linhas de universo: só se encontrará um eco, e ainda que longínquo, em certos casos do *neo-western* americano.

dos pedaços deve ser determinada segundo as exigências do sistema hierárquico. O pensamento sociológico de Mizoguchi a esse respeito é ao mesmo tempo simples e de uma grande potência: para ele não há linha de unIverso que não passe pelas mulheres, ou até que não emane delas, e no entanto o sistema social reduz as mulheres ao estado de opressão, muitas vezes de prostituição disfarçada ou manifesta. As linhas de universo são femininas, mas o estado social é prostituidor. Essencialmente ameaçadas, como poderiam elas sobreviver a si próprias, como poderiam prosseguir ou mesmo se libertar? Em *Zangiku Monogatari é* justamente a mulher que conduz o homem sobre uma linha de universo, e que transforma o ator execrável em um grande mestre; mas ela sabe que o próprio êxito romperá a linha, e propiciará a ela apenas uma morte solitária. Em *Chikamatsu Monogatari* o casal que ignora seu próprio amor só o descobre quando ambos têm de fugir, já não sendo então sua linha de universo mais que uma linha de fuga, necessariamente votada ao fracasso. Esplendor destas imagens onde se assiste ao nascimento de uma linha, obcecada a cada instante pelo seu próprio término brutal. É pior ainda em *Saikaku Ichidai Onna (La Vie d'O'Haru Femme Galante),* onde a linha de universo que vai da mãe ao filho se encontra irremediavelmente barrada pelos guardas que rechaçam várias vezes a infeliz para longe do príncipe, que ela outrora trouxe ao mundo. E se os filmes de gueixa de Mizoguchi não param de evocar as linhas de universo, não é nem mesmo mais através de um desaparecer que seria ainda .um modo de sua presença, mas num bloqueio na fonte que só as deixa subsistir no desespero antigo ou mesmo na dureza moderna de uma prostituta enquanto último refúgio. Mizoguchi atinge assim um limite extremo da imagem-ação: quando um mundo de miséria desfaz todas as linhas de universo, e faz surgir uma realidade que só pode ser desorientada, desconectada. É verdade que Kurosawa afrontava, de sua parte, o limite extremo do outro aspecto da imagem-ação: quando o mundo da miséria crescia tanto que fazia o grande círculo rachar, e revelava uma realidade caótica que não era mais senão dispersiva *(Dodeskaden,* com sua favela e, como única unidade, o movimento lateral do idiota que a atravessa se tomando por um bonde).

A crise da imagem-ação

1

Após ter distinguido a afecção e a ação, que denominava respectivamente de primeiridade e segundidade, Peirce, acrescentava uma terceira espécie de imagem: o "mental", ou a terceiridade. O conjunto da terceiridade era um termo que remetia a um segundo termo por intermédio de um outro ou de outros termos. Esta terceira instância aparecia na significação, na lei ou na relação. Tudo isto, sem dúvida, parece já estar compreendido na ação, mas não é verdade: uma ação, isto é, um duelo ou um par de forças obedece a leis que a tornam possível, mas nunca é a sua lei que a faz fazer; uma ação tem efetivamente uma significação, mas não é esta que constitui seu objetivo, o objetivo e os meios não compreendem a significação; uma ação põe dois termos em relação, mas tal relação espácio-temporal (por exemplo, a oposição) não deve ser confundida com uma relação lógica. De um lado, segundo Peirce, não há nada além da terceiridade: além, tudo se reduz a combinação entre 1, 2 e 3. De outro, a terceiridade se deixa reconduzir a dualidades: por exemplo, se A "dá" B a C, não é como se A jogasse B (primeiro par) e C apanhasse B (segundo par); se A e B fazem uma "troca", não é como se A e B se separassem respectivamente de a e b e se apropriassem respectivamente de *b* e *a.*[1] Além disso, a terceiridade inspira não ações, e sim "atos" que compreendem necessariamente o elemento simbólico de uma lei (dar, trocar); não percepções, e sim interpretações que remetem ao elemento do sentido; não afecções, e sim sentimentos intelectuais de relações, como os sentimentos que acompanham o uso das conjunções lógicas "porque", "apesar de", "a fim de", "portanto", "ora", etc.

E talvez na relação que a terceiridade encontra sua representação mais adequada; pois a relação é sempre terceira, sendo necessariamente exterior a seus termos. E a tradição filosófica distingue duas espécies de

[1] Cf. Peirce, *Écrits sur le Signe,* Ed. du Seuil. Peirce considerava a "terceiridade" uma de suas principais descobertas.

relações, relações naturais e relações abstratas, estando a significação mais do lado das primeiras, e a lei, ou o sentido, mais do lado das segundas. Pelas primeiras, passa-se naturalmente e facilmente de uma imagem a outra: por exemplo, de um retrato ao seu modelo, em seguida as circunstâncias em que o retrato foi feito, depois ao lugar onde o modelo está agora, etc. Há portanto formação de uma seqüência ou série habitual de imagens, que todavia não é ilimitada, pois as relações naturais esgotam bem rapidamente seu efeito. A segunda espécie de relações, a relação abstrata, designa, ao contrário, uma circunstância pela qual comparam-se duas imagens que não estão naturalmente unidas no espírito (como duas figuras muito diferentes, que entretanto têm como circunstância comum o fato de serem secções cônicas). Há aí constituição de um todo e não mais formação de uma série.[2]

Peirce insiste no seguinte: se a primeiridade é "um" por si mesma, a segundidade dois, e a terceiridade três, é inevitável que no dois o primeiro termo "retome" a seu modo a primeiridade, enquanto o segundo afirma a segundidade. E, no três, haverá um representante da primeiridade, um da segundidade, enquanto o terceiro afirma a terceiridade. Há, portanto, não só 1, 2 e 3, mas 1, 2 em 2, e 1, 2, 3 em 3. Pode-se ver aí uma espécie de dialética; mas não é certo que a dialética compreenda o conjunto destes movimentos; dir-se-ia antes que ela é uma interpretação dele, e uma interpretação muito insuficiente.

Sem dúvida a imagem-afecção já comportava o mental (uma pura consciência). E a imagem-ação também o implicava, no objetivo da ação (concepção), na escolha dos meios (julgamento), no conjunto das implicações (raciocínio). Com mais razão ainda, as "figuras" introduziam o mental na imagem. Mas fazer do mental o objeto próprio de uma imagem, uma imagem específica, explícita, com suas próprias figuras, é completamente diferente. Isto quer dizer que essa imagem deverá representar para nós o pensamento de alguém, ou até um pensamento puro e um puro pensador? Evidentemente não, embora tenham sido feitas tentativas nesse sentido. Mas por um lado, a imagem se tornaria realmente abstrata demais, ou ridícula. E por outro, a imagem-afecção e a imagem-ação efetivamente já continham bastante pensamento (por exemplo, os raciocínios na imagem de Lubitsch). Quando falamos de imagem mental queremos dizer outra coisa: é uma imagem que toma por objetos *de* pensamento, objetos que têm uma existência própria fora do

---

2 Peirce não se refere explicitamente a estas duas espécies de relações, cuja distînção remonta a Hume. Mas sua teoria do "interpretante" e sua própria distinção de um "interpretante dinâmico" e de um "interpretante final" corroboram em grande parte os dois tipos de relações.

pensamento, como os objetos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. *É* uma *imagem que toma por objeto relações,* atos simbólicos, sentimentos intelectuais. Ela pode ser, mas não é necessariamente, mais difícil que as outras imagens. Ela terá necessariamente com o pensamento uma nova relação, direta, inteiramente distinta daquela das outras imagens.

O que é que tudo isto tem a ver com o cinema? Quando Godard diz 1, 2, 3... não se trata -apenas de acrescentar imagens umas as outras, mas de classificar tipos de imagens e de circular através desses tipos. Tomemos o exemplo do burlesco. Se deixamos de lado Chaplin e Keaton, que levavam as duas formas fundamentais da percepção burlesca a perfeição, podemos dizer: 1, é Langdon, 2, o Gordo e o Magro, 3, os irmãos Marx. De fato, Langdon é a imagem-afecção tão pura que não precisa se atualizar em nenhuma matéria ou meio, tanto que inspira ao seu portador um sono irresistível. Mas o Gordo e o Magro é a imagem-ação, o duelo perpétuo com a matéria, o meio, as mulheres, os outros e um com o outro; eles conseguiram decompor o duelo quebrando toda a simultaneidade no espaço para substituí-la por uma sucessão no tempo, um golpe para um e depois outro para o outro, de modo tal que o duelo se propaga ao infinito, e que seus efeitos aumentam por exagero, em vez de se atenuarem por fadiga. Em todo caso, o Magro é como o 1 do par, o representante afetivo, o que se aflige e desencadeia a catástrofe prática, mas é dotado de uma inspiração que lhe permite passar pelas armadilhas da matéria e do meio; enquanto o Gordo, o 2, o homem de ação, é tão desprovido de recursos intuitivos, tão entregue a matéria bruta, que cai em todas as armadilhas das ações cuja responsabilidade assume, e em todas as catástrofes que o Magro desencadeia, sem cair nelas. Os irmãos Marx, enfim, é 3. Os três irmãos estão repartidos de tal modo que, na maioria das vezes, Harpo e Chico encontram-se agrupados, enquanto Groucho surge, por sua vez, para entrar numa espécie de aliança com os dois outros. Tomados no conjunto indissolúvel dos três, Harpo é o 1, o representante dos afetos celestes, mas já, também, das pulsões infernais, voracidade, sexualidade, destruição. Chico é o 2, é ele que assume a ação, a iniciativa, o duelo com o meio, a estratégia do esforço e da resistência. Harpo esconde em sua imensa capa de chuva os mais diversos objetos, peças e pedaços que podem servir para uma ação qualquer; mas ele próprio só faz deles um uso afetivo ou fetichista, e é Chico que deles extrai os meios de uma ação organizada. Enfim, Groucho é o 3, o homem das interpretações, dos atos simbólicos e das relações abstratas. Mesmo assim cada um dos três pertence igualmente a terceiridade, que compõem juntos. Harpo e Chico já têm uma relação tal

que Chico lança uma palavra para Harpo e este deve fornecer o objeto correspondente, numa série que não pára de se desnaturar (como a série *flash-fish flesh flash flush... em Animal Crackers);** em* contrapartida, Harpo propõe a Chico o enigma de uma linguagem gestual, numa série de mímicas que Chico tem de estar sempre adivinhando para dela extrair uma *proposição. Mas* Groucho leva a arte da interpretação ao grau extremo, porque é o mestre do *raciocínio,* dos argumentos e silogismos que vão encontrar no *nonsense uma* expressão pura: "ou este homem está morto ou meu relógio parou" (diz ele tomando o pulso de Harpo, em *Um Dia nas Corridas). Em* todos esses sentidos, a grandeza dos irmãos Marx é ter introduzido a imagem-mental no burlesco.

Introduzir a imagem mental no cinema e fazer dela a consumação, a culminância de todas as outras imagens, foi também a missão de Hitchcock. Como afirmam Rohmer e Chabrol a propósito de *Disque Mpara Matar,* "todo o final do filme não passa da exposição de um raciocínio, e no entanto a atenção nunca se cansa".[3] E não é apenas no final, é desde o início: com seu *célebre flash-back* de mentira, *Pavor nos Bastidores* começa por uma interpretação que se apresenta como uma lembrança recente ou até como uma percepção. Em Hitchcock, as ações, as afecções, as percepções, tudo é interpretação do começo ao fim.[4] *Festim Diabólico é* feito de um único plano, uma vez que as imagens não passam de meandros de um único e mesmo raciocínio. A razão disso é simples: nos filmes de Hitchcock, uma vez dada (no presente, futuro ou passado), uma ação vai ser literalmente cercada por um conjunto de relações que fazem variar o seu tema, a sua natureza, o seu objetivo, etc. O que conta não é o autor da ação, o que Hitchcock desdenhosamente chama de *whodunit,** mas* também não é a ação propriamente dita: é o conjunto das relações nas quais a ação e seu autor são apanhados. Donde o sentido muito especial do quadro: os desenhos prévios do enquadramento, a rigorosa delimitação do quadro, a aparente eliminação do extraquadro** se explicam pela referência constante que Hitchcock faz não a pintura ou ao teatro, mas a tapeçaria, isto é, à tecelagem. O quadro é como os montantes que sustentam a cadeia das relações, enquanto a ação constitui apenas a trama móvel que passa por cima e por baixo.

---

* Em inglês no original; corresponde aproximadamente a: feixe-peixe-carne-frascofluxo. Mas a tradução não resgata a aliteração apresentada no original. (N. T.)

3 Rohmer e Chabrol, *Hitchcock,* Ed. d'Aujourd'hui, p. 124.

4 Cf. Narboni, ' Visages d'Hitchcock", *in Alfred Hitchcock, Cahiers du Cinéma.*

* Dentro do gênero policial *whodunit é a* história de detetive ou de mistério, em oposição à *hard boiled* ou história de ação. (N. T.)

** Traduzi *hors-cadre* por extraquadro em coerência com o termo *hors-champ,* traduzido por extracampo. (N. T.)

Compreende-se então que Hitchcock proceda habitualmente através de planos curtos, tantos planos quantos forem os quadros, cada plano mostrando uma relação ou uma variação da relação. Mas o plano teoricamente único de *Festim Diabólico* não é, de modo algum, uma exceção a esta regra: muito diferente do plano-seqüência de Welles, ou de Dreyer, que tende de duas maneiras a subordinar o quadro a um todo, o plano único de Hitchcock subordina o todo (relações) ao quadro, contentando-se em abrir o quadro no comprimento, desde que se mantenha o fechamento na largura, exatamente como numa tecelagem que fabricaria um tapete infinitamente longo. De qualquer modo, o essencial é que a ação, e também a percepção e a afecção, sejam enquadradas num tecido de relações. É essa cadeia das relações que constitui a imagem mental, por oposição à trama das ações, percepções e afecções.

Hitchcock tomará, portanto, emprestado do filme policial ou do filme de espionagem uma ação particularmente chocante, do tipo "matar", "roubar". Como ela está comprometida num conjunto de relações que os personagens ignoram (mas que o espectador já conhece ou descobrirá primeiro), a ação tem só a aparência de um duelo que rege toda a ação: ela já é outra coisa, pois a relação constitui a terceiridade que a eleva ao estado de imagem mental. Portanto, não basta definir o esquema de Hitchcock dizendo que um inocente é acusado de um crime que não cometeu; isso não passaria de um erro de "acoplamento", de uma falsa identificação do "segundo", o que chamávamos de índice de equivocidade. Ao contrário, Rohmer e Chabrol analisaram perfeitamente o esquema de Hitchcock: o criminoso sempre cometeu seu crime *por* um outro, o verdadeiro criminoso cometeu seu crime pelo inocente que, mal ou bem, não o é mais. Em suma, o crime não é separável da operação através da qual o criminoso "trocou" seu crime, como em *Pacto Sinistro,* ou até mesmo "deu" e "devolveu" seu crime ao inocente, como em A *Tortura do Silêncio.* Em Hitchcock um crime não é cometido, é devolvido, é dado ou é trocado. Parece-nos que esse é o ponto mais forte do livro de Rohmer e Chabrol. A relação (a troca, a dádiva, a devolução) não se limita a cercar a ação, ela a penetra antecipadamente e por todas as partes, e a transforma em ato necessariamente simbólico. Não há só o actante e a ação, o assassino e a vítima, há sempre um terceiro, e não um terceiro acidental ou aparente, como o seria simplesmente um inocente de quem se suspeita, mas um terceiro fundamental constituído pela própria relação, relação do assassino, da vítima ou da ação com o terceiro aparente. Esta triplificação perpétua se apodera também dos objetos, das percepções, das afecções. Cada imagem no seu quadro, pelo seu quadro,

é que deve ser a exposição de uma relação mental. Os personagens podem agir, perceber, suportar, mas não podem testemunhar pelas relações que os determinam. Só os movimentos de câmera e seus movimentos em direção a câmera. Donde a oposição de Hitchcock ao Actors Studio, sua exigência de que o ator aja o mais simplesmente possível, de que, no limite seja neutro, encarregando-se a câmera do resto. Este resto, é o essencial ou a relação mental. É a câmera, e não um diálogo, que *explica* por que o herói de *Janela Indiscreta* está com a perna quebrada (fotos de carros de corrida no seu quarto, a máquina fotográfica espatifada). Em *O Marido Era o Culpado é a* câmera que faz com que a mulher, o homem e a faca não se limitem simplesmente a entrar numa sucessão de pares, mas numa verdadeira relação (terceiridade), que faz com que a mulher devolva seu crime ao homem.[5] Em Hitchcock nunca há dual ou duplo: mesmo em *A Sombra de Uma Dúvida,* os dois Charlie, o tio e a sobrinha, o assassino e a jovem, invocam o testemunho de um mesmo estado do mundo que, para um, justifica seus crimes, e, para o outro, não pode comprovar a produção de tal criminoso.[6] E, na história do cinema, Hitchcock surge como aquele que não concebe mais a constituição de um filme em função de dois termos, o diretor e o filme a ser feito, mas em função de três termos: o diretor, o filme e o público que deve entrar no filme, ou cujas reações devem fazer parte integrante do filme (esse é o sentido explícito do *suspense,* pois o espectador é o primeiro a "saber" das relações.[7]

Entre muitos comentários excelentes (pois nenhum outro autor cinematográfico foi objeto de tantos comentários), não convém optar entre os que vêem em Hitchcock um profundo pensador, ou os que o vêem apenas como um grande entretenedor. Contudo, não é preciso transformá-lo num metafísico, platônico e católico, como Rohmer e Chabrol, ou num psicólogo das profundezas, como Douchet. Hitchcock tem antes uma concepção muito segura das relações, tanto teórica quanto

---

5 Sobre estes dois exemplos, *cf.* Truffaut, *Le Cinéma selon Hitchcock,* Laffont, pp. 165 e 79-82. E p. 15: "Hitchcock é o único cineasta que pode filmar e tornar perceptive, para nós os pensamentos de um ou de vários personagens sem recorrer ao diálogo".

[6] A esse respeito, Rohmer e Chabrol (pp. 76-78) completam Truffaut, que insistira apenas sobre a importância do número 2 em A *Sombra de uma Dúvida.* Eles mostram que, mesmo aí, há relação de troca.

[7] Truffaut, p. 14: "A arte de criar o *suspense* é ao mesmo tempo a arte de colocar o público no jogo, fazendo-o participar do filme. No campo do espetáculo, fazer um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme), mas a três (o diretor + seu fîlme + o público)". Jean Douchet insistiu particularmente nesta inclusão do espectador no filme: *Alfred Hitchcock,* Ed. de L'Herne. E Douchet descobre muitas vezes uma estrutura ternária no próprio conteúdo dos filmes de Hitchcock (p. 49); por exemplo, com *Intriga Internacional,* 1, 2, 3, em condições tais que o primeiro é, ele próprio, um (o chefe do FBI), o segundo, dois (o casal), o terceiro, três (o trio de espióes). É inteiramente conforme a terceiridade de Peirce.

prática. Não foi só Lewis Carroll, foi todo o pensamento inglês que mostrou que a teoria das relações era a peça-chave da lógica, e podia ser ao mesmo tempo a mais profunda e a mais divertida. Se há temas cristãos em Hitchcock, começando pelo pecado original, é porque tais temas colocaram desde o início o problema da relação, como bem sabem os lógicos ingleses. As relações, a imagem mental, é disso que por sua vez parte Hitchcock, é o que ele chama de postulado; e é a partir desse postulado básico que o filme se desenvolve com necessidade matemática ou absoluta, apesar das inverossimilhanças da intriga e da ação. Ora, se partimos das relações, o que acontece, em virtude mesmo de sua exterioridade? Pode acontecer que a relação desvanesça, desapareça de repente sem que os personagens mudem, mas deixando-os no vazio: se a comédia *Um Casal do Barulho* pertence a obra de Hitchcock, é precisamente porque o casal se dá conta de repente de que, não sendo seu casamento legal, nunca foram casados. Pode ocorrer, ao contrário, que a relação prolifere e se multiplique, de acordo com os termos considerados e com os terceiros aparentes que a ela vêm se somar, subdividindo-a ou orientando-a em novas direções *(O Terceiro Tiro).* Finalmente acontece de a própria relação passar por variações segundo variáveis que a efetivam, acarretando mudanças em um ou vários personagens: é nesse sentido que os personagens de Hitchcock não são evidentemente intelectuais, mas têm sentimentos que poderíamos chamar de intelectuais, mais do que de afetos, na medida que se modelam num jogo variado de conjunções vividas, porque... apesar... desde que, se... ainda que... *(O Agente Secreto, Interlúdio, Suspeita).* O que aparece em todos esses casos é que a relação introduz uma instabilidade essencial entre os personagens, os papéis, as ações, o cenário. O modelo desta instabilidade será o do culpado e do inocente. Mas, também, a vida autônoma da relação vai fazê-la tender para uma espécie de equilíbrio, mesmo que ele seja desolado, desesperado, triste ou até monstruoso: o equilíbrio inocente-culpado, a restituição a cada um de seu papel, a retribuição a cada um de sua ação, serão alcançados, mas ao preço de um limite que ameaça corroer e até apagar o conjunto.[8] Como o rosto indiferente da esposa que enlouqueceu em *O Homem Errado.* É nesse ponto que Hitchcock é um autor trágico: nele o plano, como sempre no cinema, tem realmente duas faces, uma voltada para os personagens, os objetos e as ações em movimento, e a outra voltada para um todo que muda a medida que o filme desenrola. Mas, em Hitchcock, o todo que

---

[8] É por isso que tanto se encontram comentários sobre uma "instabilidade essencial da imagem" em Hitchcock (Bazin), quanto sobre "um estranho equilíbrio", como em limite, "e que define o vício constitutivo" da natureza humana (Rohmer e Chabrol, p. 117).

muda é a evolução das relações, que vão do desequilíbrio que introduzem entre personagens ao terrível equilíbrio que conquistam em si mesmas.

Hitchcock introduz a imagem mental no cinema. Isto é: ele faz da relação o objeto de uma imagem, que não só se acrescenta as imagens-percepção, ação e afecção, como as enquadra e transforma. Com Hitchcock aparece uma nova espécie de "figuras", que são figuras, de pensamentos. Com efeito, a própria imagem mental exige signos particulares que não se confundem com os da imagem-ação. Observou-se muitas vezes que o detetive tinha apenas um papel medíocre e secundário (salvo quando entra plenamente na relação, como em *Blackmail); e* que os índices têm pouca importância. Em compensação, Hitchcock suscita signos originais, segundo os dois tipos de relações, naturais e abstratas. Segundo a relação natural, um termo remete a outros numa série costumeira tal que cada termo pode ser "interpretado" pelos outros: são *marcas;* mas sempre é possível que um destes termos salte para fora da trama e surja em condições que o extraiam de sua série ou o coloquem em contradição com ela — nesse caso, falar-se-á de *des-marca.* Portanto, é importantíssimo que os termos sejam inteiramente comuns para que um deles, primeiro, possa destacar-se da série: como afirma Hitchcock, *Os Pássaros* devem ser pássaros comuns. Certas des-marcas de Hitchcock são célebres, como o moinho de *Correspondente Estrangeiro,* cujas pás giram em sentido inverso ao do vento, ou o avião-sulfatador de *Intriga Internacional,* que aparece aonde não existe plantação para ser sulfatada. Do mesmo modo o copo de leite, cuja luminosidade interior torna suspeito em *Suspeita.* As vezes a des-marca se constitui muito lentamente, como em *Blackmail,* onde não se sabe se o comprador de charuto está normalmente inserido na série cliente-escolha-preparativos-ato de acender, ou se se trata de um chantagista que se serve do charuto e de seu ritual para provocar já o jovem casal. Por outro lado e em segundo lugar, de acordo com a relação abstrata, chamaremos de *símbolo* não uma abstração, mas um objeto concreto portador de diversas relações, ou das variações de uma mesma relação, de um personagem com outro e consigo mesmo.[9] O bracelete é um símbolo desses desde *The Ring,* assim como as algemas de *39 Degraus* ou a aliança de *Janela Indiscreta.* As desmarcas e os símbolos podem convergir, particularmente em *Interlúdio:* a garrafa provoca tamanha emoção em um dos espiões que salta por isto

---

9 A marca ou des-marca não aparece na classificação dos signos de Peirce. Em contrapartida, o símbolo aparece, mas sob uma acepção completamente diferente da que propomos: para Peirce ele é um signo que remete a seu objeto em virtude de uma lei, seja ela associativa e habitual, seja convencional (a marca seria, assim, apenas um caso de símbolo).

mesmo fora da série natural vinho-adega-jantar; e a chave da adega, que a heroína segura em sua mão fechada, porta o conjunto das relações que esta mantém com seu marido, de quem ela a roubou, com seu amante a quem vai dá-la, com sua missão que consiste em descobrir o que há na adega. Nota-se que um mesmo objeto, uma chave por exemplo, de acordo com as imagens em que é captado, pode funcionar como um símbolo *(Interlúdio),* ou como uma des-marca *(Disque M para Matar).* Em *Os Pássaros,* a primeira gaivota que atinge a heroína é uma des-marca, pois ela deixa violentamente a série costumeira que a une a sua espécie, ao homem e a Natureza. Mas os milhares de pássaros, todas as espécies reunidas, quando captadas em seus preparativos, em seus ataques, em suas tréguas — são um símbolo: não são abstrações ou metáforas, são verdadeiros pássaros, literalmente, mas que apresentam a imagem invertida das relações dos homens com a Natureza, e a imagem naturalizada das relações dos homens entre si. As des-marcas e os símbolos podem se assemelhar superficialmente a índices: mas são inteiramente diferentes destes, e constituem os dois grandes signos da imagem mental. As des-marcas são choques de relações naturais (série), e os símbolos, nós de relações abstratas (conjunto).

Ao inventar a imagem mental ou a imagem relação, Hitchcock dela se serve para rematar o conjunto das imagens-ações, e também o das imagens-percepção e afecção. Donde sua concepção do quadro. E a imagem não só enquadra as outras como as transforma ao penetrá-las. Assim, poder-se-ia afirmar que Hitchcock consuma, leva a culminação todo o cinema ao levar a imagem-movimento até o seu limite. Ao incluir o espectador no filme, e o filme na imagem mental, Hitchcock consuma o cinema. No entanto, alguns dos mais belos filmes de Hitchcock deixam transparecer o pressentimento de uma questão importante: *Um Corpo que Cai* nos comunica uma verdadeira vertigem; e, evidentemente, o que é vertiginoso é, no âmago da heroína, a relação da Mesma com a Mesma que passa por todas as variações de suas relações com os outros (a mulher morta, o marido, o detetive). Mas não podemos esquecer a outra vertigem, mais comum, a do detetive incapaz de subir a escada do campanário, vivendo num estranho estado de contemplação que é comunicado ao filme todo e que é raro em Hitchcock. E *Trama Macabra: a* descoberta das relações remete, mesmo para rir, a uma função de vidência. De maneira ainda mais direta, o herói de *Janela Indiscreta acede a* imagem mental não só porque é fotógrafo, mas porque se encontra num estado de impotência motora: de certo modo ele se encontra reduzido a uma situação ótica pura. Se é verdade que uma das novidades de Hitchcock consistia em implicar o espectador no filme, não era necessário

que os próprios personagens, de modo mais ou menos evidente, fossem assimiláveis a espectadores? Mas então pode ser que uma conseqüência pareça inevitável: a imagem mental não seria tanto uma consumação da imagem-ação, e das outras imagens, mas um novo questionamento de sua natureza e de seu estatuto. Mais ainda, toda a imagem-movimento é que seria posta em questão, através da ruptura dos vínculos sensório-motores neste ou naquele personagem. O que Hitchcock desejara evitar, uma crise da imagem tradicional no cinema, adviria entretanto após Hitchcock, e em parte por meio de suas inovações.

2

Mas pode uma crise da imagem-ação ser apresentada como algo novo? Não foi este o estado constante do cinema? Desde sempre os mais puros filmes de ação valeram pelos episódios fora da ação, ou pelos tempos mortos entre ações, por todo um conjunto de extra-ações e de infra-ações, que não podiam ser cortados na montagem sem desfigurar o filme (donde o temível poder dos produtores). Desde sempre também, as possibilidades do cinema, sua vocação para as mudanças de lugar, inspiravam nos autores o desejo de limitar ou até de suprimir a unidade da ação, de desfazer a ação, o drama, a intriga ou a história, e de levar mais longe uma ambição que já atravessava a literatura. Por um lado é a estrutura SAS que se via posta em questão: não havia situação globalizante que pudesse se concentrar numa ação decisiva, mas a ação ou a intriga deviam ser apenas um componente num conjunto dispersivo, numa totalidade aberta. Nesse sentido, Jean Mitry tem razão de mostrar que Delluc, roteirista de *La Fête Espagnole,* de Germaine Dulac, já pretendia mergulhar o drama numa "poeira de fatos" dos quais nenhum seria principal ou secundário, de tal modo que ele só poderia ser reconstituído seguindo uma linha quebrada extraída dentre todos os pontos e todas as linhas do conjunto da festa.[10] Por outro lado, era a estrutura ASA que sofria uma crítica análoga: assim como não havia história prévia, também não havia ação preformada cujas conseqüências sobre uma ação pudessem ser previstas, e o cinema não podia transcrever acontecimentos já cumpridos, mas era necessariamente obrigado a atingir o acontecimento enquanto está se dando, seja indo de encontro a uma atualidade, seja provocando-a ou produzindo-a. É o que Comolli mostrou muito bem: por mais que o trabalho de preparação se estenda em muitos autores, o cinema não pode se esquivar do "desvio

---

10 Jean Mítry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma,* II, Ed. Universitaires, p. 397.

pelo direto". Há sempre um momento em que o cinema se depara com o imprevisível ou a improvisação, *com* a irredutibilidade de um presente vivo sob o presente da narração, e a câmera não pode nem mesmo iniciar seu trabalho sem gerar suas próprias improvisações, ao mesmo tempo como obstáculos e como meios indispensáveis.[11] Estes dois temas, a totalidade aberta e o acontecimento ao se dar, pertencem ao bergsonismo profundo do cinema em geral.

No entanto, a crise que abalou a imagem-ação dependeu de muitas razões que só atuaram plenamente após a guerra, e dentre as quais algumas eram sociais, econômicas, politicas, morais, enquanto outras eram mais internas a arte, a literatura, e ao cinema em particular. Citando de cambulhada: a guerra e seus desdobramentos, a vacilação do "sonho americano" sob todos os seus aspectos, a nova consciência das minorias, a ascensão e a inflação das imagens tanto no mundo exterior como na mente das pessoas, a influência sobre o cinema dos novos modos de narrativa experimentados pela literatura, a crise de Hollywood e dos gêneros antigos... Evidentemente, continua-se a fazer filmes SAS e ASA: os maiores sucessos comerciais sempre passam por aí, mas por aí não passa mais a alma do cinema. A alma do cinema exige cada vez mais pensamento, mesmo se o pensamento começa por desfazer os sistemas das ações, das percepções e afecções dos quais o cinema se alimentara até então. Nós não acreditamos mais que uma situação global possa dar lugar a uma ação capaz de modificá-la. Também não acreditamos que uma ação possa forçar uma situação a se desvendar, mesmo parcialmente. Desmoronam as ilusões mais "sadias". Em toda parte, o que fica logo comprometido são os encadeamentos situação-ação, ação-reação, excitação-resposta, em suma, os vínculos sensório-motores que constituíam a imagem-ação. O realismo, apesar de toda a sua violência, ou melhor, com toda a sua violência que continua sendo sensório-motora, não dá conta deste novo estado de coisa em que os synsignos se dispersam e os índices se confundem. Precisamos de novos signos. Nasce uma nova espécie de imagem, que podemos tentar identificar no cinema americano do pós-guerra, fora de Hollywood.

Em primeiro lugar, a imagem não remete mais a uma situação

---

[11] Jean-Louis Comollí, "Le Détour par le Dîrect", *Cahiers du Cinéma,* nºs 209 e 211, fev. e abril 1969. Marcel L'Herbier é um dos que melhor discorreram sobre a parte de improvisação no *plateau, inevitável e* "admirável", sobre a presença de um documentário em todo filme, e sobre o encontro com as atualîdades: "Em *El Dorado* servi-me efetivamente da procissão, que não organizei, para enriquecer o drama. Solteî nela meus atores..." (cf. Noël Burch, *Marcel L'Herbier,* Seghers, p. 76). (Traduzi o termo forjado por Comolli "le détour par le direct" por "desvio pelo direto". N. T.)

globalizante ou sintética, mas dispersiva. Os personagens são múltiplos, com interferências fracas, e se tornam principais ou voltam a ser de novo secundários. No entanto, não se trata de uma série de *sketches* ou de uma sucessão de episódios, pois todos eles são apreendidos na mesma realidade que os dispersa. Robert Altman explora esta direção em *Cenas de um Casamento* e sobretudo em *Nashville,* com pistas sonoras múltiplas e tela anamórfica que permite várias *mises-en-scène* simultâneas. A cidade e a multidão perdem seu caráter coletivo e unanimista, à *la* King Vidor; ao mesmo tempo, a cidade deixa de ser a cidade do alto, a cidade em pé, com arranha-céus e *contra-plongées,* para tornar-se a cidade deitada, a cidade horizontal ou na altura do homem, onde cada um cuida de si, a seu modo.

Em segundo lugar, o que se rompeu foi a linha ou a fibra de universo que prolongava os acontecimentos uns nos outros, ou garantia a junção das porções de espaço. Portanto, a pequena forma ASA fica tão comprometida quanto a grande forma SAS. A elipse deixa de ser um modo de narração, uma maneira pela qual se vai de uma ação a uma situação parcialmente desvendada: ela pertence a própria situação, e a realidade é lacunar bem como dispersiva. Os encadeamentos, as junções ou as ligações são deliberadamente fracos. O acaso torna-se o único fio condutor, como no *Quinteto,* de Altman. Ora o acontecimento tarda e se perde nos tempos mortos, ora chega rápido demais, mas não pertence aquele a quem acontece (até a morte...). E há íntimas relações entre estes aspectos do acontecimento: o dispersivo, o direto ao se dar, e o não-pertinente. Cassavetes joga com esses três aspectos em *The Killing of a Chinese Bookie e em A Canção da Esperança.* É como se fossem acontecimentos brancos que não chegam a concernir realmente quem os provoca ou sofre, mesmo quando este é atingido na sua própria carne: acontecimentos dos quais o portador, um homem interiormente morto — como diz Lumet — tem pressa de se livrar. Em *Taxi Driver,* de Scorsese, o chofer hesita entre matar e cometer um assassinato político, e ao substituir tais projetos pela matança final, ele próprio espanta-se com isto, como se a efetivação não lhe dissesse mais respeito do que as veleidades precedentes. A atualidade da imagem-ação, a virtualidade da imagem-afecção podem se inter-cambiar melhor ainda na medida que caíram na mesma indiferença.

Em terceiro lugar, o que substituiu a ação, ou a situação sensório-motora, foi o passeio, a perambulação, a contínua ida e vinda.

A perambulação encontrara na América as condições formais e materiais de uma renovação. Ela se dá por necessidade, interior ou

exterior, por necessidade de fuga. Mas agora perde o aspecto inicia-tico que possuía na viagem alemã (ainda nos filmes de Wenders) e que conservava, apesar de tudo, na viagem *beat (Easy Rider,* de Dennis Hopper e Peter Fonda). Tornou-se perambulação urbana e desligou-se da estrutura ativa e afetiva que a sustentava, orientava, lhe atribuía direções, ainda que vagas. Como poderia haver uma fibra nervosa ou uma estrutura sensório-motora entre o chofer de *Taxi Driver* e o que ele vê na calçada através de um retrovisor? E, em Lumet, tudo se passa em corridas contínuas e em idas e vindas, rente ao chão, em movimentos sem objetivo nos quais os personagens se comportam como limpadores de pára-brisa *(Um Dia de Cão, Serpico).* Com efeito, isso é o que há de mais notório na perambulação moderna, o fato de ela se dar num espaço qualquer, estação de triagem, entreposto abandonado, tecido desdiferenciado da cidade, em oposição à ação que no mais das vezes se desenrolava nos espaços-tempos qualificados do antigo realismo. Como afirma Cassavetes, trata-se de desfazer o espaço, tanto quanto a história, a intriga ou a ação.[12]

Em quarto lugar, perguntamo-nos o que mantém o conjunto neste mundo sem totalidade nem encadeamento. A resposta é simples: o que faz o conjunto são os clichês, e nada mais. Apenas clichês, clichês por todo lado... O problema já se colocara com Dos Passos, e as novas técnicas por ele instauradas no romance, antes que o cinema tivesse pensado nisto: a realidade dispersiva e lacunar, o fervilhamento de personagens com interferência fraca, sua capacidade de se tornarem principais e voltarem a ser secundários, os acontecimentos que se depositam sobre os personagens e que não pertencem àqueles que os sofrem ou provocam. Ora, o que cimenta tudo isto são os clichês habituais de uma época ou de um momento, *slogans* sonoros e visuais que Dos Passos chama, com nomes emprestados do cinema, de "atualidades" e "olho da câmera" (as atualidades são novelas entremeadas de acontecimentos políticos ou sociais, de fait-divers, de entrevistas e canções, e o olho da câmera é o monólogo interior de um terceiro qualquer, que não é identificado entre os personagens). São estas imagens flutuantes, estes clichês anônimos que circulam no mundo exterior, mas também que penetram em cada um e constituem seu mundo interior, de modo tal que cada um só possui clichês psíquicos

[12] A respeito de todos esses pontos reportar-se-á particularmente à revista *Cinématographe:* sobre Altman, nº 45, março de 1979 (artigo de Maraval), e n.º 54, janeiro de 1980 (Fies-chi, Carcassonne); sobre Lumet, nº 74, janeiro de 1982 (Riniere, Cèbe, Fieschi); sobre Cassavetes, nº 38, maio de 1978 (Lara) e nº 77, abril de 1982 (Sylvie Trosa, Prades); sobre Scorcese, nº 45 (Cuel).

dentro de si, através dos quais pensa e sente, se pensa e se sente, sendo ele próprio um clichê entre os outros no mundo que o cerca.[13] Clichês físicos, óticos e sonoros, e clichês psíquicos se alimentam mutuamente. Para que as pessoas se suportem, a si mesmas e ao mundo, é preciso que a miséria tenha tomado o interior das consciências, e que o interior seja como o exterior. É esta visão romântica e pessimista que reencontramos em Altman ou em Lumet. Em *Nashville,* os lugares da cidade são reduplicados pelas imagens que inspiram, fotos, gravações, televisão; e é numa cantilena que os personagens finalmente se reúnem. Este poder do clichê sonoro, da cançãozinha, se afirma em A *Perfect Couple,* de Altman: a balada/perambulação* assume aí seu segundo sentido, poema cantado e dançado. Em *Bye Bye Braverman,* de Lumet, que conta o passeio pela cidade de quatro intelectuais judeus a caminho do enterro de um amigo, um deles vagueia entre os túmulos lendo para os mortos as notícias recentes dos jornais. Em *Taxi Driver,* Scorsese faz o catálogo de todos os clichês psíquicos que se agitam na cabeça do chofer, mas ao mesmo tempo dos clichês óticos e sonoros da cidade-neon que este vê desfilar ao longo das ruas: ele mesmo, após sua matança, será herói nacional por um dia, acedendo ao estado de clichê, sem que o acontecimento nem por isso lhe pertença. Enfim, nem se pode mais distinguir o que é físico e psíquico no clichê universal de *O Rei da Comédia,* aspirando num mesmo vácuo os personagens intercambiáveis.

A idéia de uma única e mesma miséria, interior e exterior, no mundo e na consciência, já era a idéia do romantismo inglês, sob a sua forma mais negra, especialmente em Blake ou em Colleridge: as pessoas não aceitariam o intolerável se as mesmas "razões" que a elas o impunham de fora, nelas não se insinuassem para as fazer aderir de dentro. Segundo Blake, havia aí toda uma *organização da miséria, da* qual a revolução americana talvez pudesse nos salvar.[14] Mas eis que, ao contrário, a América ia relançar a questão romântica dando-lhe uma forma ainda mais radical, ainda mais urgente, mais técnica ainda: o reino dos clichês, tanto no interior como no exterior. Como não acreditar numa poderosa

---

[13] Claude-Edmonde Magny analisou todos esses pontos em Dos Passos: *L Age du Roman Américain,* Ed. du Seuil, pp. 125-137. Os romances de Dos Passos exerceram sua influência sobre o neo-realismo italiano; inversamente, ele próprio sofreu uma certa influência do "cine-olho" de Vertov.

* O autor funde em *bal(l)lade* os termos *ballade (em* francês, poema dançado e cantado) e *balade* (passeio, perambulação). Da fusão impossível na tradução procurei conservar o termo balada, apelando para seu antigo sentido de peça musical acompanhada de canto e dança, com o intuito de resgatar a ligação canto-dança-perambulação sugerida pelo autor. (N. T.)

[14] A propósito da importância desse tema no romantismo inglês, cf. Paul Rosemberg, *Le Romantisme Anglais,* Larousse.

organização intencional, num grande e poderoso complô, que encontrou o modo de fazer os clichês circularem de fora para dentro e de dentro para fora? O complô criminoso, enquanto organização do Poder, vai adquirir no mundo moderno uma estatura nova, que o cinema tentará acompanhar e mostrar. Não se trata mais, como no filme *noir* do realismo americano, de uma organização que remeteria a um meio distinto, a ações passíveis de serem atribuídas, através das quais os criminosos se denunciariam (embora se continue fazendo filmes desse tipo com grande sucesso, como *O Poderoso Chefio).* Não há nem mesmo centro mágico de onde poderiam partir ações hipnóticas propagando-se por toda parte, como nos dois primeiros Mabuse, de Lang. É verdade que, a esse respeito, assistia-se a uma evolução de Lang: *O Testamento do Dr. Mabuse* não passa maís por uma produção de ações secretas, mas antes por um monopólio da reprodução. O poder oculto se confunde com seus efeitos, seus suportes, seus *media,* seus rádios, suas televisões, seus microfones: ele só passa a operar através da "reprodução mecânica das imagens e dos sons".[15] E esta é a quinta característica da nova imagem, é isto que vai inspirar o cinema americano do pós-guerra. Em Lumet, o complô é o sistema de escuta, de vigilância e de emissão de *O Golpe de John Anderson;* do mesmo modo, *Rede de Intrigas também* duplica a cidade com todas as emissões e escutas que ela não pára de produzir, enquanto *O Príncipe da Cidade* grava a cidade inteira em fita magnética. E *Nashville,* de Altman, capta plenamente esta operação que duplica a cidade com todos os clichês que ela produz, e desdobra os próprios clichês, de fora e de dentro, clichés óticos ou sonoros e clichés psíquicos.

Estas são as cinco características aparentes da nova imagem: a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a formaperambulação, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia do complô. É a crise, a uma só vez, da imagem-ação e do sonho americano. Em toda parte é uma reconsideração do esquema sensório-motor; e o Actors' Studio torna-se objeto de críticas severas, ao mesmo tempo que sofre uma evolução e rupturas internas. Mas como pode o cinema denunciar a sinistra organização de clichês, se participa de sua fabricação e propagação, tanto quanto as revistas ou as televisões? Talvez as condições especiais sob as quais ele produz e reproduz os clichês permitam a certos autores chegar a uma reflexão crítica da qual não poderiam dispor fora do cinema. É a organização do cinema que faz com que o criador, por maiores que sejam os controles que pesam sobre ele, disponha ao menos de um certo tempo para "cometer" o irreversível. Ele

---

15 Cf. Pascal Kané, "Mabuse et le pouvoir", *Cahiers du Cinéma,* nº 309, março 1980.

tem a oportunidade de extrair uma Imagem de todos os clichês, e de erigi-la contra estes. Desde que haja, porém, um projeto estético e político capaz de constituir um empreendimento positivo. Ora, é aí que o cinema americano encontra seus limites. Todas as qualidades estéticas e até políticas que ele pode ter continuam pouco críticas, e por isso mesmo menos "perigosas" do que se se exercessem num projeto de criação positivo. Então, ou bem a crítica se esgota rapidamente e se limita a denunciar um mau uso dos aparelhos e das instituições, esforçando-se para salvar os restos do sonho americano, como em Lumet; ou então ela se prolonga, mas gira em falso e passa a ranger, como em Altman, contentando-se em parodiar o clichê em vez de fazer nascer uma nova imagem. Lawrence já afirmava a propósito da pintura: o furor contra os clichês não leva a grande coisa enquanto se contentar em fazer deles uma paródia; maltratado, mutilado, destruído, um clichê não tarda a renascer das coisas.[16] Na verdade, o que constituiu a vantagem no cinema americano, ter nascido sem tradição prévia que o sufocasse, volta-se agora contra ele. Pois este mesmo cinema da imagem-ação gerou uma tradição da qual só pode se livrar, na maior parte dos casos, negativamente. Os grandes gêneros desse cinema, o filme psicossocial, o filme *noir,* o *western,* a comédia americana, desmoronam, e no entanto mantêm seu quadro vazio. Para os grandes criadores, o caminho da emigração, portanto, se inverteu, por razões que não se atêm apenas ao macartismo. Com efeito, nesse aspecto a Europa tinha mais liberdade; e foi primeiro na Itália que se deu a grande crise da imagem-ação. A periodicidade é aproximadamente a seguinte: por volta de 1948, a Itália; de 1958, a França; de 1968, a Alemanha.

3

Por que a Itália primeiro, antes da França e da Alemanha? Talvez por uma razão essencial, embora exterior ao cinema. Sob o impulso de De Gaulle a França tinha, no final da guerra, a ambição histórica e política de se inserir plenamente entre os vencedores: portanto, era preciso que a Resistência, ainda que subterrânea, aparecesse como o destacamento de um exército regular perfeitamente organizado; e que a vida dos franceses, mesmo permeada de conflitos e ambigüidades, surgisse como uma contribuição para a vitória. Tais condições não eram favoráveis a uma renovação da imagem cinematográfica, que continuava preservada no âmbito de uma imagem-ação tradicional, a serviço de um "sonho"

---

16 D. H. Lawrence, *Eros et les Chiens,* Bourgois, pp. 253-257.

propriamente francês. Tanto que o cinema na França só poderá romper com sua tradição bem tardiamente, e através de um desvio reflexivo ou intelectual, que foi o da *nouvelle vague.* A situação na Itália era totalmente diferente: é evidente que esta não podia pretender a condição de vencedor. Mas, ao contrário da Alemanha, de um lado, ela dispunha de uma instituição cinematográfica que escapava relativamente do fascismo; de outro, a Itália podia invocar uma resistência e uma vida popular subjacentes a opressão, embora desprovidas de ilusão. Para captá-las, bastava um novo tipo de "narração" capaz de compreender o elíptico e o não-organizado, como se o cinema tivesse de recomeçar de zero, colocando novamente em questão todos os créditos da tradição americana. Os italianos podiam, portanto, ter uma consciência intuitiva da nova imagem que estava nascendo. Com isso não explicamos o gênio dos primeiros filmes de Rossellini. Explicamos ao menos a reação de certos críticos americanos que neles viram a pretensão desmedida de um país vencido, uma chantagem odiosa, uma maneira de cobrir os vencedores de vergonha.[17] E, sobretudo, é esta situação muito particular da Itália que tornou possível o empreendimento do neo-realismo.

Foi o neo-realismo italiano que forjou as cinco características precedentes. Na situação do final da guerra, Rossellini descobre

(17)

uma realidade dispersiva e lacunar, já em *Roma, Cidade Aberta, mas* principalmente em *Paisà:* série de encontros fragmentários, picados, que põem em questão a forma SAS da imagem-ação. E é antes a crise econômica do pós-guerra que inspira De Sica e o leva a romper a forma ASA: não há mais vetor ou linha de universo que prolongue e junte os acontecimentos do *Ladrão de Bicicletas;* a chuva sempre pode interromper ou desviar a procura ao acaso, a perambulação do homem e do menino. A chuva italiana torna-se *o* signo do tempo morto e da interrupção possível. E mesmo o roubo de bicicleta ou ainda os acontecimentos insignificantes de *Umberto D têm* uma importância vital para os protagonistas. No entanto, *Os Boas-Vidas,* de Fellini, não atestam apenas a insignificância dos acontecimentos, mas também a incerteza de seu encadeamento e o

---

17 Cf. o texto violento de R. S. Warshow reproduzido em *Le Néo-realisme Italien,* Études Cinématographiques, pp. 140-142. Oriundo de uma parte da América, haverá sempre um rancor contra o neo-realismo italiano que "ousa" instaurar uma outra concepção do cinema. O escândalo de Ingrid Bergman apresenta também esse aspecto: transformada em filha adotiva da América, ela não abandona simplesmente sua família por Rosselini, ela abandona , cinema dos vencedores.

fato de não pertencerem aqueles que os suportam, sob esta nova forma de perambulação. Na cidade em demolição ou em reconstrução, o neo-realismo faz proliferar os espaços quaisquer, câncer urbano, tecido desdiferenciado, terrenos baldios que se opõem aos espaços determinados do antigo realismo.[18] E o que se eleva no horizonte, o que se destaca neste mundo, o que vai se impor num terceiro momento não é nem mesmo a realidade crua, mas o seu forro, o reino dos clichês, tanto no interior quanto no exterior, tanto na cabeça e no coração das pessoas como no espaço inteiro. O que Paisà *já* propunha não eram todos os clichês possíveis do encontro América-Itália? E, em *Viaggio in Italia,* Rossellini faz o inventário dos clichês da pura italianidade, tal como é vista pela burguesia em férias: vulcão, estátuas de museu, santuário dos cristãos... Em *O General della Rovere, ele tira* o clichê da fabricação de um herói. De um modo muito especial, foi Fellini quem colocara seus primeiros filmes sob o signo da fabricação, da detecção e da proliferação dos clichês exteriores e interiores: a fotonovela da *Cheique Branco, a* enquete fotográfica de *Agenzia Matrimoniale,** *as* boates, *music-halls e* circos, e em seguida todos os refrões que consolam ou desesperam. Era necessário atribuir o grande complô que organizava esta miséria, e para o qual a Itália tinha um nome pronto — a Máfia? Francesco Rossi pintava o retrato sem rosto do Bandido Giuliano, recortando a história a partir dos papéis pré-fabricados que lhe eram impostos por um poder inatribuível, conhecido apenas por seus efeitos.

O neo-realismo já tinha uma elevada concepção técnica das dificuldades que encontrava e dos meios que inventava; tinha igualmente uma consciência intuitiva segura da nova imagem que estava nascendo. Foi antes pela via de uma consciência intelectual e reflexiva que a *nouvelle vague* soube retomar por conta própria tal mutação. É aí que a forma-perambulação se libera das coordenadas espácio-temporais que ainda lhe restavam do velho realismo social, e passa a valer por si mesma ou como expressão de uma nova sociedade, de um novo presente puro: a ida e volta Paris-província e província-Paris em Chabrol *(Nas Garras do Vício e Os Primos); as* errâncias que se tornam analíticas, instrumentos de uma análise de alma em Rohmer (a série dos *Contos Morais), e em* Truffaut (a trilogia *Amor aos Vinte Anos, Beijos Roubados, Domicílio Conjugal); a* enquete-passeio de Rivette *(Paris nous Appartient);* os passeios-fuga de Truffaut *(Tirez sur le Pianiste) e* principalmente de

---

18 Cf. os dois números de *Cinématographe* sobre o neo-realismo, 42 e 43, dez. 1978 e jan. 1979, particularmente os artigos de Sylvie Trosa e Michel Devillers.

* O *Demónio das Onze Horas,* de Godard, é mais conhecido pelo seu título original *Pierrot le Fou.* (N. T.)

Godard, *O Demônio das Onze Horas.** É aí que nasce uma raça de personagens encantadores, comoventes, que mal se sentem concernidos pelos acontecimentos que lhes advêm, mesmo a traição, mesmo a morte, sofrendo e provocando acontecimentos obscuros que se juntam uns aos outros tão mal quanto as porções de espaço qualquer que percorrem. Ao título do filme de Rivettee corresponde em eco a fórmula-canção de Péguy "Paris n'appartient a personne". E, em *L 'Amour Fou,* de Rivette, os comportamentos dão lugar a posturas de hospício, a atos explosivos que rompem tanto as ações dos personagens quanto os encadeamentos da peça que ensaiam. O que tende a desaparecer nesta nova espécie de imagem são os vínculos sensório-motores, toda uma continuidade sensório-motora que constituía o essencial da imagem-ação. É não só a célebre cena de *O Demônio das Onze Horas, "num sei* o que fazer", onde a balada-perambulação torna-se insensivelmente poema cantado e dançado, mas é, também, toda uma ascensão de perturbações sensoriais e motoras, indicadas levemente caso seja necessário, movimentos que dão a impressão de serem falsos, "ligeira deformação de perspectiva, retardamento no tempo, alteração dos gestos *(Tempo de Guerra,* de Godard, *Tirez sur le Pianiste* ou *Paris nous Appartient)".*[19] O parecer-falso torna-se o signo de um novo realismo, por oposição ao parecer-verdade do antigo realismo. O corpo-a-corpo é desajeitado, os socos e tiros mal ajustados — toda uma defasagem da ação e da fala substituem os duelos excessivamente perfeitos do realismo americano. Eustache fará o personagem de *La Maman et la Putain* dizer: "Quanto mals parecemos falsos desse jeito, mais longe vamos; o falso é o para além".

Sob a potência do falso todas as imagens tornam-se clichês, seja porque sua imperícia é mostrada, seja porque é denunciada sua aparente perfeição. Os gestos canhestros dos soldados *(Tempo de Guerra)* têm como correlato a série de cartões-postais que trazem da guerra. Os clichês exteriores, óticos e sonoros, têm como correlato os clichês interiores ou psíquicos. É talvez nas perspectivas do novo cinema alemão que tal elemento terá pleno desenvolvimento: Daniel Schmid inventa uma lentidão que torna possível o desdobramento dos personagens, como se eles estivessem ao lado do que dizem ou fazem, e escolhessem entre os clichês exteriores aquele que vão encarnar de dentro, numa perpétua permutabilidade entre o dentro e o fora (já em *La Paloma, mas* sobretudo em *L'Ombre des Anges,* onde "o judeu podia ser o fascista, a puta poderia

---

19 Claude Oilier, *Souvenirs Écran,* Cahiers du Cinéma-Gallimard, p. 58. É Robbe-Grillet quem insistirá sobre a importância do detalhe que dá a impressão de falso, vendo nele um sinal da realidade, por oposição ao realismo, ou da verdade por oposição ao verismo: *Pour un Nouveau Roman,* Ed. de Minuit, p. 140.

ser o proxeneta...", num jogo de baralho que faz com que cada jogador seja ele próprio uma carta, mas uma carta jogada por um outro.[20] Se assim é, como não crer numa conspiração mundial difusa, empresa de sujeição generalizada que se estende sobre cada lugar do espaço qualquer, e propaga a morte em toda parte? Em Godard *O Pequeno Soldado, O Demônio das Onze Horas, Made in USA, Week-end,* com seu ma-*quis* de resistência final atestam de modo diverso um inextricável complô. E Rivetee, de *Paris nous Appartient a Pont du Nord,* passando por A *Religiosa Suzanne Simonin,*[*] não pára de invocar a conspiração mundial que distribui os papéis e as situações, numa espécie dejeu *de l'oie*[**] maléfico.

Mas se tudo são clichês, e complô para permutá-los e propagá-los, parece não haver outra saída senão um cinema da paródia e do desprezo, de que Chabrol e Altman foram as vezes acusados. Em contrapartida, que pretendiam dizer os neo-realistas quando f alavam do respeito e do amor necessário ao nascimento da nova imagem? Em vez de se ater a uma consciência crítica negativa ou paródica, o cinema engajou-se em sua mais elevada reflexão, e não parou de aprofundá-la e de desenvolvê-la. Encontrariamos em Godard fórmulas que exprimem o problema: se as imagens tornaram-se clichês tanto no interior quanto no exterior, como extrair de todos estes clichês uma Imagem, "justo uma imagem", uma imagem mental autônoma?[*] Do conjunto dos clichês *deve* sair uma imagem... Com que política e que conseqüências? O que é uma imagem que não seria um clichê? Onde acaba o clichê e começa a imagem? Mas se a pergunta não tem resposta imediata, é precisamente porque o conjunto das características precedentes não constitui a nova imagem mental que é buscada. As cinco características formam um invólucro (inclusive os clichês físicos e psíquicos), são uma condição necessária exterior, mas não constituem a imagem, embora a tornem possível. E é nesse ponto que se pode avaliar a semelhança e a diferença em relação a Hitchcock. A *nouvelle vague* podia de pleno direito ser denominada hitchcock-marxiana, em vez de hitchcock-hawksiana. Como Hitchcock, ela pretendia

---

[20] Cf. *Dossier Daniel Schmid,* Ed. L'Âge d'Homme, pp. 78-86 (particularmente o que Schmid chama de "os clichês de *papier-maché").* Mas Schmid está perfeitamente consciente do perigo que deixaria para o cinema apenas uma função de paródia (p. 78): também os clichês só proliferam para que deles emane algo. Em *L'Ombre des Anges,* dois personagens exibem os clichês que os assediam de fora e de dentro — o judeu e a puta — porque souberam preservar o sentimento do "medo".

[*] *Ou A Religiosa. (N. T.)*

[**] Jogo parecido com o jogo da glória, em que cada jogador faz avançar um peão de acordo com o lance de dados sobre um tabuleiro formado de casas numeradas em que, a cada nove casas, estão desenhadas figuras de gansos. (N. T.)

[*] Referência à célebre frase de Godard: "Não é uma imagem justa, é justo uma imagem". (N. T.)

chegar as imagens mentais e as figuras de pensamento (terceiridade). Mas enquanto Hitchcock via nisso uma espécie de complemento que devia prolongar e consumar o sistema tradicional "percepção-ação-afecção", a *nouvelle vague,* ao contrário, descobria aí uma exigência suficiente para romper todo o sistema, para cortar a percepção de seu prolongamento motor, para cortar a ação do fio que a unia a uma situação, para cortar a afecção da aderência ou da pertinência a personagens. A nova imagem não seria, portanto, uma consumação do cinema, mas uma mutação. O que Hitchcock constantemente recusara, era preciso, ao contrário, querer. Era preciso que a imagem mental não se contentasse em tecer um conjunto de relações, mas que formasse uma nova substância. Era preciso que ela se tornasse realmente pensamento e pensante, mesmo que para tanto tivesse de se tornar mais "difícil". *Havia duas condições.* Por um lado ela exigiria e suporia que se pusesse em crise a imagem-ação e a imagem-percepção e mais a imagem-afecção, mesmo que se tivesse de descobrir "cliches" por toda parte. Mas, por outro lado, tal crise não valeria por si própria, seria apenas a condição negativa para o surgimento da nova imagem pensante, ainda que fosse preciso buscá-la para além do movimento.

Glossário

Imagem-movimento: conjunto acentrado de elementos variáveis que agem e reagem uns sobre os outros.

Centro de Imagem: hiato entre um movimento recebido e um movimento executado, uma ação e uma reação (intervalo).

Imagem-percepção: conjunto de elementos que agem sobre um centro, e que variam em relação a ele.

Imagem-ação: reação do centro ao conjunto.

Imagem-afecção: o que ocupa o hiato entre uma ação e uma reação, o que absorve uma ação exterior e reage no interior.

IMAGEM-PERCEPÇÃO (a coisa).

Dicissigno: termo criado por Peirce para designar sobretudo o signo da propo-sição em geral. Empregado aqui em relação ao caso especial do "discurso indireto livre" (Pasolini). E uma percepção no *quadro* de uma outra percepção. E o estatuto da percepção sólida, geométrica e física.

Reuma: não confundir com o "rema" de Peirce (palavra). E a percepção daquilo que atravessa o quadro ou flui. Estatuto liquido da percepção nela mesma.

Grama (engrama ou fotograma): não confundir com uma foto. E o elemento genético da imagem-percepção, inseparável como tal de certos dinamismos (imobilização, vibração, pisca-pisca, anel, repetição, aceleração, câmera lenta, etc.). Estatuto gasoso de uma percepção molecular.

IMAGEM-AFECÇÃO (a qualidade ou a potência).

Ícone: utilizado por Peirce para designar um signo que remete a seu objeto em virtude de caracteres internos (semelhança). Empregado aqui para designar o afeto enquanto *expresso* por um rosto, ou por um

equivalente de rosto.

QualIssigno (ou potissigno): termo criado por Peirce para designar uma qualidade que é um signo. Empregado aqui para designar o afeto enquanto expresso (ou exposto) num *espaço qualquer.* Um espaço qualquer é ou um espaço esvaziado, ou um espaço cuja junção das partes não é fixa ou fixada.

Dividual: o que não é nem indivisível nem divisível, mas que se divide (ou se junta) mudando de natureza. É o estatuto da entidade, isto é, do que é expressado numa expressão.

IMAGEM-PULSÃO (a energia).

Sintoma: designa as qualidades ou potências reportadas a um *mundo originário* (definido por pulsões).

Fetiche: pedaço arrancado pela pulsão em um meio real, e correspondente ao mundo originário.

IMAGEM-AÇÃO (a força ou o ato).

Synsigno (ou englobante): corresponde ao "sinsigno" de Peirce. Conjunto de qualidades e de potências enquanto atualizadas num estado de coisas, constituindo, por conseguinte, um *meio real em* torno de um centro, uma situação em relação a um sujeito: espiral.

Vestígio: vínculo interior entre a situação e a ação.

Índice: utilizado por Peirce para designar um signo que remete a seu objeto em virtude de um vínculo de fato. Empregado aqui para designar o vínculo de uma ação (ou de um efeito de ação) com uma situação que não é dada, mas apenas inferida, ou então que permanece equívoca e passível de ser revirada. Distinguem-se nesse sentido *índices de falta e índices de equivocidade:* os dois sentidos da elipse.

Vetor (ou linha de universo): linha quebrada que une pontos singulares ou momentos notáveis no ápice de sua intensidade. O espaço vetorial se distingue do espaço englobante.

IMAGEM DE TRANSFORMAÇÃO (a reflexão).

Figura: signo que, em vez de remeter a seu objeto, reflete um outro

(imagem cenográfica ou *plástica);* ou então que reflete seu próprio objeto, mas invertendo-o *(imagem invertida);* ou então que reflete diretamente seu objeto *(imagem discursiva).*

IMAGEM MENTAL (a relação).

Marca: designa as relações naturais, isto é, os aspectos sob os quais imagens são ligadas por um hábito que faz passar de umas para as outras. A *des-marca* designa uma imagem arrancada às suas relações naturais.

Símbolo: utilizado por Peirce para designar um signo que remete a seu objeto em virtude uma lei. Empregado aqui para designar o suporte de *relações abstratas,* isto *é,* de uma comparação de termos independentemente de suas relações naturais.

Opsigno e consigno: imagem ótica e sonora pura que rompe os vínculos sensório-motores, extravasa as relações e não se deixa mais exprimir em termos de movimento, mas se abre diretamente sobre o tempo.

Sobre o Autor

Gilles Deleuze (1925) publicou inúmeros livros, entre os quais Empirismo e Subjetividade; Nietzsche e a Filosofia; A Filosofia de Kant; Marcel Proust e os Signos; O Bergsonismo; Diferença e Repetição; Francis Bacon: Lógica da Sensação; Spinoza *e* Lógica do Sentido. *Em colaboração com Félix Guattari, escreveu* Kafka, Por uma Literatura Menor, O Anti-Édipo *e* Rizoma.